Marcel Martin

A Linguagem Cinematográfica

Tradução

Lauro António
Maria Eduarda Colares

Título original: *Le Langage Cinématographique*
Título: *A Linguagem Cinematográfica*
Autor: Marcel Martin
Tradução: Lauro António e Maria Eduarda Colares

Revisão: Nuno Marques

Capa: Cítrica Design
Paginação: Mário Félix – Artes Gráficas

ISBN 972-576-384-X
Depósito legal: 235355/05
Data de saída: Dezembro de 2005
Impressão e acabamento: Impresse 4

DINALIVRO
Rua João Ortigão Ramos, n.º 17-A
1500-362 LISBOA PORTUGAL
Tel. 217 122 210 – Fax 217 153 774
E-mail: info@dinalivro.pt

UMA LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA

«O meu propósito é ilustrar a História do Cinema muito mais do que a sua actualidade [...]. Tento precisar o melhor possível a origem e a primeira utilização de um ou outro efeito de linguagem visual ou sonora, e dar exemplos seleccionados entre os clássicos da cinematografia.»

Marcel Martin

Foi em 1971 que apareceu em Portugal a primeira edição traduzida para português de *A Linguagem Cinematográfica*, de Marcel Martin[1]. Era uma edição da Prelo, com tradução conjunta, minha e do meu querido amigo Vasco Granja (nessa altura trabalhávamos muito em equipa, sobretudo na organização dos Ciclos Cinematográficos da Casa da Imprensa, que aconteciam anualmente na salas dos cinemas Alvalade e São Luís e, posteriormente, no Império). A primeira edição francesa desta obra surgira em 1955, esgotara com rapidez, e constituíra obviamente um êxito editorial, mas fora sobretudo um grande triunfo junto de um público cinéfilo jovem, que irrompia com a força de um vulcão um pouco por todo o mundo, sobretudo na Europa e particularmente em França, com o aparecimento da *nouvelle vague* (que iria ter repercussões importantíssimas por todos os continentes, com o eclodir de movimento de «novo cinema» do Brasil às Repúblicas ditas Democráticas de Leste, do Canadá e dos EUA à Ásia). Esta obra transformou-se um pouco na «Bíblia» dessa juventude ávida de compreender o cinema e de o conceber criativamente.

Por essa altura não abundavam as escolas de cinema (ainda que o IDHEC, em Paris, fosse já uma referência internacional, como o era igualmente a Cinemateca Francesa), e livros como este de Marcel Martin tinham o dom de «ensinar» a ver os filmes, o que era por essa altura (e ainda hoje) a melhor forma

[1] Anteriormente tinha aparecido uma outra edição portuguesa, publicada no Brasil, em 1963, pela Livraria Itatiaia Limitada, de Belo Horizonte.

de se «aprender» a gostar de cinema e, por arrastamento, de «fazer cinema». Muitas gerações de jovens aprenderam a amar o cinema lendo obras como esta e vendo os filmes que ela estuda e refere.

Durante muitos anos a edição portuguesa esteve esgotada e era impossível encontrá-la, nem sequer em alfarrabistas. Quem tinha um exemplar guarda-va-o ciosamente (eu nem por isso, dado que emprestei há muito o meu a alguém que o resolveu guardar ciosamente – que lhe tenha feito bom proveito, é o que desejo!). Foram surgindo muitas edições em França, até ser publicada, em 1985, uma edição revista e aumentada, com a colaboração de Olivier Barrot, ainda e sempre pelas Editions du Cerf. É esta edição que agora é dada à estampa pela Dinalivro, numa nova tradução revista e aumentada, novamente em colaboração, desta feita entre mim e a Maria Eduarda Colares.

Marcel Martin foi um dos grandes críticos, ensaístas e historiadores de cinema de França, ombreando com nomes como os de George Sadoul, Henry Agel e tantos outros seus contemporâneos[2]. Este seu livro, tal como todas as obras referentes a escolas estéticas e narrativas, tende a desactualizar-se, mas não a ser ultrapassado. Desactualiza-se porque vão surgindo novos movimentos, correntes e autores. É a lei da vida. Mas o que fica escrito sobre tudo o que ocorreu até à eclosão da *nouvelle vague* não perde a sua razão de ser, por muitos ângulos novos sob os quais possa ver visto. Nesse aspecto, a «lição» de Marcel Martin mantém toda a sua actualidade e vigor. O seu trabalho de análise de muitas obras da época do cinema mudo é notável e mantém toda a força da sua argumentação e inteligência. Como é sabido, durante esta época lançaram-se os alicerces de uma linguagem cinematográfica que ainda hoje é a base de toda a linguagem audiovisual, particularmente de todo o cinema. Por isso, acompanhar as lições de Marcel Martin é acompanhar o laborioso caminho da criação cinematográfica, da institucionalização de regras e da sua ultrapassagem criativa e revolucionária.

[2] Marcel Martin foi autor de várias obras dedicadas ao cinema, entre as quais se devem destacar *Charlie Chaplin*, *Jean Vigo*, *Le Cinéma Français depuis la Guerre*, *Le Cinéma Soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev*. Foi crítico e fundador de algumas revistas que tiveram uma influência decisiva na imprensa internacional (como a «Cinema») e foi presidente de honra da «Fédération Internationale de la Presse Cinématographique (Fipresci)».

Agora que apareceram tantas escolas de cinema e audiovisual, agora que há tantas formas de prosseguir uma carreira ligada ao cinema e ao audiovisual, agora que o interesse pelo cinema e os novos meios de comunicação audiovisual suscita tanto entusiasmo, quanto mais não seja entre o público que se quer cada vez mais informado e crítico, uma obra como esta tem toda a razão para ser para ser reeditada, lida e relida, estudada e discutida, inclusive nalguns aspectos que podem ser polémicos nos nossos dias (há, por exemplo, uma excessiva tendência para valorizar o cinema de Leste, da URSS e Estados satélites, que os tempos se encarregaram de repor no seu devido lugar).

LAURO ANTÓNIO

PREFÁCIO

Não são certamente muito numerosas as obras sobre cinema que, meio século depois da sua primeira publicação, continuam a ser reeditadas. É o caso de *A Linguagem Cinematográfica*, de Marcel Martin, que se transformou, com o decurso dos anos, numa espécie de gramática da 7.ª arte, na qual se aprendem as próprias bases da sua escrita. Para dizer a verdade, explorar hoje esta obra constituirá, quer para o leitor preparado, quer para aquele que vai descobrir pela primeira vez este texto, um mergulho refrescante no amor louco pelo cinema. Quando o livro saiu, Marcel Martin não tinha ainda trinta anos e o olhar moderno, o nosso, sobre os filmes, mal completara os dez anos de existência. Data do pós-guerra, na época ainda recente, a aparição em França do comentário simultaneamente estético e técnico de um André Bazin – sobre a profundidade de campo, por exemplo –, a definição de uma abordagem quase moral às obras de Roger Leenhardt, o realce de um estilo de Alexandre Astruc (a *caméra stylo*), ou o esboço imperfeito de uma metodologia histórica de Georges Sadoul e Jean Mitry. Mas em breve irão surgir as posições demarcadas, injustas e estimulantes dos colaboradores dos *Cahiers du Cinéma*, futuros animadores da Nova Vaga.

Marcel Martin situa-se à margem destas referências. Divorciado do materialismo em filosofia, apaixona-se pelos filmes antes de os dissecar e esforça-se por explicar ao laico a sua estrutura, composição e linhas de força estéticas. Mais próximo de Pierre Francastel do que de Élie Faure, ele reaproxima, disseca, recorda, mais como cinéfilo do que como erudito, apesar de a sua curiosidade não conhecer limites. Ao lê-lo, apreendemos a medida da infinita com-

plexidade da escrita cinematográfica, que se aprende a ler, de uma forma útil, como uma linguagem descodificada. E Marcel Martin soube parar a tempo no declive perigoso que conduzia na análise dos filmes à tentação do cientismo, esboçado na Sorbonne a partir dos anos cinquenta e formalizado depois de 1968 por Christian Metz e os seus epígonos.

Dos Irmãos Lumière a Wim Wenders, um século de cinema é percorrido nestas páginas. O seu autor viveu uma sede insaciável de imagens, um desejo jamais satisfeito de descobertas. De bloco de notas na mão e óculos na fronte, passou à vontade três ou quatro decénios da sua vida dentro das salas escuras. François Truffaut em «Fahrenheit 451», inspirado por Ray Bradbury, imaginava «homens-livros». Marcel Martin é um «homem-filme».

Ouçamo-lo.

Olivier BARROT

ADVERTÊNCIA DO AUTOR

Desde a sua primeira edição, em 1955, este livro conheceu um sucesso constante porque correspondeu às necessidades daqueles para quem foi concebido, os cinéfilos e todos os amantes do cinema que pretendem fundamentar o seu interesse e aprofundar os seus conhecimentos. Foi traduzido em dezassete línguas e serviu de manual em várias escolas de cinema. Constitui o balanço de mais de trinta anos de frequência assídua da Cinemateca Francesa, dos cineclubes, das salas públicas e da televisão e o produto de inúmeras notas recolhidas no decorrer das projecções: tendo «aprendido» cinema unicamente vendo filmes, quis fazer deste livro a síntese de uma experiência prática de cinéfilo e um instrumento de trabalho para todos os que se querem iniciar na estética do cinema e simultaneamente na sua história.

Aplicando o princípio sensato de Pierre Larousse, para quem «um dicionário sem exemplos é um esqueleto», ilustrei o discurso «pedagógico» com numerosas citações de filmes descritas rigorosamente de modo a evidenciar o seu significado, na sequência de outros teóricos, dentro de uma perspectiva estética que foi, nomeadamente, a de André Bazin, que eu considero um dos meus mestres espirituais, tal como Georges Sadoul no que se refere ao método historiográfico. Não considerei relevante repetir aqui as conclusões perfeitamente formuladas pelos semiólogos, porque a tentativa de aplicar uma disciplina científica, a linguística, a uma actividade de criação artística revelou ser uma tarefa sedutora mas arriscada, na medida em que a formulação das leis da produção e da transmissão do sentido não elimina o mistério e o milagre da criação individual: o próprio Christian Metz reconheceu os limites da investigação semiológica neste domínio. É por isso que me limito a fornecer ao leitor, em anexo, uma breve abordagem da questão.

Verificando o abandono progressivo de um bom número de processos da linguagem cinematográfica, somos de início tentados a pensar que o seu inventário constituiria o diagnóstico de uma espécie de doença infantil correspondente aos balbucios da Sétima Arte, antes que esta se conseguisse libertar de alguns dos meios de expressão que podem, com efeito, parecer um pouco escolares na sua vontade de aplicar ao cinema efeitos de linguagem que não são muitas vezes mais do que equivalentes mais ou menos aproximados dos processos orais ou escritos. Mas o desprendimento progressivo da especificidade da linguagem fílmica foi obviamente acelerado pela influência da televisão, que representa aquilo que me sinto tentado a designar, parafraseando Roland Barthes, por o grau zero da escrita fílmica. Esta contaminação traz consigo uma banalização e uma uniformização que traduzem mais a negação da linguagem do que a sua evolução: o cinema comercial é geralmente uma simples fotocópia da realidade, em vez da criação original de um universo específico.

É a liberalização de clichés estilísticos e dramatúrgicos que traduz a grande explosão dos inícios dos anos 60, a de várias *nouvelles vagues* e do *cinéma direct*, movimentos constitutivos de um novo cinema caracterizado pelo abandono da maioria dos «artifícios» tradicionais da escrita. Assim, a linguagem cinematográfica moderna, alimentada pela contribuição do realismo em geral e do neo-realismo em particular, atingiu um estilo destituído de todas as limitações que poderiam constituir os componentes do arsenal expressivo da linguagem tradicional.

É por isso que o meu trabalho, para além do seu objectivo inicial de elencar todos os processos de escritura fílmica, deriva numa análise histórica dos condicionalismos técnicos, intelectuais e ideológicos da evolução da linguagem: se os fenómenos linguísticos funcionam, numa certa medida, independentemente das circunstâncias materiais e temporais da realização dos filmes, eles não podem ser delas separados sob pena de se cair numa arbitrariedade formalista. Porque o *real do cinema*, que é o objecto essencial deste estudo, se inscreve no *cinema do real*, isto é, no conjunto dos determinismos históricos e ideológicos dos quais os filmes são o espelho ou o motor.

É, portanto, neste enquadramento intelectual que o meu trabalho se situa, trabalho esse que tem o objectivo, antes de tudo, de fornecer aos cinéfilos uma análise sistemática e normativa dos processos de expressão da linguagem cinematográfica.

Nota dos editores franceses

A primeira edição desta obra, aparecida em 1953, obteve um êxito lisongeiro e esgotou-se rapidamente, o mesmo acontecendo com as traduções publicadas em espanhol, japonês, russo e português.[1]

Tendo em vista o público a que se destina essencialmente, o de amadores e de curiosos de cinema, os «cinéfilos», o autor não quis reimprimir, exactamente igual, um livro que não pretendera aparecer como definitivo e que queria ser, primeiro do que tudo, um instrumento de trabalho.

O presente volume não é, portanto, uma simples reimpressão, mas uma nova edição, inteiramente remodelada em função de cinco anos de experiências e aquisições inéditas que reforçam ainda mais o carácter de informação concreta e de síntese original a que a obra ficou devendo o seu êxito.

[1] A anterior edição em língua portuguesa deste volume ficou a dever-se à Livraria Itatiaia Limitada, de Belo Horizonte, Brasil, 1963. A primeira edição em Portugal data de 1971, teve como editora a Prelo, e tradutores Vasco Granja e Lauro António. A presente edição de 2004 tem como base a nova edição francesa, recolhendo todavia toda a informação já estabelecida na edição de 1971. (nota dos tradutores).

Nota dos tradutores portugueses

O critério adoptado para a tradução dos títulos de filmes obedeceu aos seguintes princípios:

– Procurámos dar o título original do filme entre aspas;

– O título português (sem aspas) significa que o filme teve exibição em Portugal com o título referido;

– O título português (entre aspas) representa a tradução literal do título original, quando a língua de origem não é facilmente compreensível pelo leitor português (casos de russo, japonês, línguas nórdicas, etc.). Na maior parte dos casos trata-se de filmes não exibidos em Portugal, contudo, nesta classificação encontram-se títulos exibidos comercialmente entre nós, ou na televisão, mas que ignoramos o título da versão portuguesa.

As omissões e os casos que não conseguimos resolver, apesar dos nossos esforços, ficam em suspenso, até uma eventual nova edição da presente obra e para a qual solicitamos a colaboração benévola do leitor no sentido de nos indicar as inexactidões cometidas.

AGRADECIMENTOS

A Pedro Barros, que facultou à Dinalivro a primeira edição de *A Linguagem Cinematográfica*, um objecto raro e precioso, e sonhou desde sempre com a reedição deste livro

INTRODUÇÃO

Noventa anos após a descoberta dos irmãos Lumière[1], deixou de ser possível afirmar, seriamente, que o cinema não é uma arte. Será então presunção pensar que há, na história do cinema, cerca de cinquenta filmes que são tão preciosos como a Ilíada, o Pártenon, a Capela Sistina, a Gioconda ou a Nona Sinfonia, e cuja destruição empobreceria de modo idêntico o património artístico e cultural da humanidade? Sim, talvez, porque uma tal afirmação parecerá audaciosa àqueles que persistem em considerar o cinema como uma «divertimento de hilotas» (Georges Duhamel): é fácil responder que, se certas pessoas desprezam o cinema, é, com efeito, porque ignoram a sua beleza e que, mesmo assim, é absolutamente irracional ter por desprezível uma arte que é, socialmente falando, a mais importante e a mais influente da nossa época.

Mas é preciso reconhecer que a própria natureza do cinema fornece muitas armas contra ele.

O cinema é *fragilidade* porque está ligado a um suporte material extremamente delicado e que acaba por se estragar com o uso; porque só há muito

[1] Será necessário lembrar que o cinema não saiu completamente formado do cérebro dos irmãos Lumière em 1895? Georges Sadoul começou justamente a sua «Histoire Générale» com um volume consagrado a «L'Invention du Cinéma» e que se inicia em 1832. Mas é evidente que, sem necessidade de remontar ao mito da caverna, as sombras chinesas e as lanternas mágicas prepararam, muito anteriormente, o caminho do cinema (ver a sessão de sombras chinesas em «Schatten» – Sombras; e em «La Marseillaise» – «A Marselhesa»). A descoberta fundamental dos Irmãos Lumière consiste no aperfeiçoamento e aplicação do dispositivo de movimento intermitente que tornou possível o *Cinématographe*, tendo como ponto de partida as invenções dos pioneiros, especialmente de Étienne Jules Marey (*Cronophotographe*, 1888) e Thomas Edison (*Kinetoscope*, 1891).

pouco tempo é que se encontra protegido pelo depósito legal e porque o direito moral dos criadores quase não é reconhecido; porque é considerado, antes de tudo, uma mercadoria, e porque o possuidor tem o direito de destruir os filmes como muito bem entender; porque está submetido aos imperativos dos comanditários e porque em nenhuma das outras artes as contingências materiais têm tanta influência sobre a liberdade dos criadores.

O cinema é *futilidade* porque é a mais jovem de todas as artes, nascida de uma vulgar técnica de reprodução mecânica da realidade; porque é considerado pela imensa maioria do público como um simples divertimento onde se vai sem cerimónia; porque a censura, os produtores, os distribuidores e os exibidores cortam os filmes à sua vontade; porque as condições do espectáculo são tão lamentáveis que no sistema de sessões contínuas se pode ver o fim antes do começo, projectado numa tela que não corresponde ao formato do filme; porque em nenhuma outra arte a concordância crítica é tão difícil de atingir e porque todas as pessoas se julgam autorizadas, tratando-se de cinema, a se considerarem juízes.

O cinema é *facilidade* porque se apresenta, a maioria das vezes, sob as aparências do melodrama, do erotismo ou da violência; porque consagra, em grande parte da sua produção, o triunfo da imbecilidade; porque é, nas mãos das potências económicas que o dominam, um instrumento de embrutecimento, uma «fábrica de sonhos» (Ilya Ehrenburg), «rio fugaz desbobinando à farta quilómetros de ópio óptico» (Audiberti).

Deste modo, vícios profundos contrariam o desenvolvimento estético do cinema; e, para além disso, um pecado original vergonhoso pesa sobre o seu destino.

UMA INDÚSTRIA E UMA ARTE

É conhecida a célebre fórmula final de «Esquisse d'une Psychologie du Cinéma», de André Malraux: «De resto, o cinema é uma indústria.» O que é para Malraux, aparentemente, a verificação de um evidência, torna-se, no espírito de alguns, a afirmação de um vício redibitório.

▲ «Il Grido» (O Grito, Michelangelo Antonioni, 1957)

▼ «Tokyo Monogatari» (Viagem a Tóquio, Yasujiro Ozu, 1953)

▲ «Un Chien Andalou» (Um Cão Andaluz, Luis Buñuel, 1928)

▼ «La Pointe Courte» (Agnès Varda, 1954)

Evidentemente que o cinema é uma indústria, mas concordar-se-á que a construção das catedrais foi quase também, materialmente falando, uma indústria pela vastidão dos meios técnicos, financeiros e humanos que exigiu e tal facto não impediu a ascensão destes monumentos no sentido da beleza. Mais do que o seu carácter industrial é o carácter comercial que constitui um grave inconveniente para o cinema, pois a importância dos investimentos de que necessita torna-o tributário das forças económicas para as quais a única regra de acção é a rentabilidade e que acreditam poder falar em nome do gosto do público, em virtude de uma hipotética lei de oferta e procura, cujo jogo é falseado na medida em que a oferta influencia a procura a seu belo prazer. Resumindo, se o facto de ser uma indústria pesa gravemente sobre o cinema, as implicações morais deste conceito de indústria, mais do que as materiais, é que são responsáveis por isso.

Felizmente que tal facto não impede a sua instauração estética e que, na sua vida ainda curta, o cinema produziu suficientes obras-primas para que se possa afirmar que é uma arte, uma arte que conquistou os seus meios específicos de expressão, e que está completamente livre das influências das outras artes (em especial do teatro), para desenvolver as suas possibilidades próprias em plena autonomia.

UMA ARTE E UMA LINGUAGEM

Verdadeiramente, o cinema foi uma arte desde o princípio. Isto é evidente na obra de Méliès, para quem o cinema foi o meio, de recursos prodigiosamente ilimitados, de prosseguir as suas experiências de ilusionismo e de prestidigitação no teatro Robert-Houdin: existe arte desde que exista criação original (mesmo instintiva) a partir de elementos primários não específicos, e Méliès, como inventor do espectáculo cinematográfico, tem direito ao título de criador da Sétima Arte.

No caso de Lumière, o outro pólo original do cinema, a evidência é menos nítida mas talvez mais demonstrativa. Ao filmar a «Entrée d'un Train en Gare de La Ciotat» (A Chegada do Comboio) ou «La Sortie des Usines» (A Saída da Fábrica), Lumière não tinha a consciência de fazer obra artística, mas simples-

mente de reproduzir a realidade: contudo, esses pequenos filmes vistos hoje são surpreendentemente fotogénicos. O carácter quase mágico da imagem fílmica aparece com perfeita clareza: a câmara cria uma coisa muito diferente de uma simples cópia da realidade. Aconteceu o mesmo nas origens da humanidade: os homens que executaram as gravuras rupestres de Altamira e Lascaux não tinham consciência de fazer obra de arte e o seu fim era puramente utilitário, pois tratava-se de assegurarem uma espécie de domínio mágico sobre os animais selvagens que constituíam a sua subsistência. Todavia, as suas criações fazem hoje parte do património artístico mais precioso da humanidade.

Portanto a arte esteve, no início, ao serviço da magia e da religião, antes de se tornar uma actividade específica criadora de beleza. Inicialmente espectáculo filmado ou simples reprodução do real, o cinema tornou-se pouco a pouco uma linguagem, isto é, um processo de conduzir uma narrativa e de veicular ideias: os nomes de Griffith e de Eisenstein são os principais marcos dessa evolução que se fez pela descoberta progressiva de processos de expressão fílmica cada vez mais elaborados e, sobretudo, pelo aperfeiçoamento do mais específico de todos êles: a montagem.

UMA LINGUAGEM E UM SER

Tornado linguagem graças a uma *escrita* própria, que se incarna em cada realizador sob a forma de um *estilo,* o cinema transformou-se, por esse motivo, num meio de comunicação, de informação, de propaganda, o que não constitui, evidentemente, uma contradição da sua qualidade de arte.

Que o cinema é uma linguagem, eis o que esta obra pretende demonstrar, analisando os inúmeros processos de expressão que são utilizados por ele com uma maleabilidade e uma eficácia comparáveis às da linguagem falada. No entanto, esta afirmação não foge à controvérsia. Claro que, sob diversas formas, vários autores contribuíram para isso. Assim, para Jean Cocteau, «um filme é uma escrita em imagens», enquanto que Alexandre Arnoux considera que «o cinema é uma linguagem de imagens com o seu vocabulário próprio, a sua sintaxe, flexões, elipses, convenções, gramática»; Jean Epstein vê nele «a língua universal», e Louis Delluc afirma que «um bom filme é um bom teorema». Por outro lado, várias obras foram consagradas, com títulos explícitos ou não, à linguagem fílmica.

Mas poder-se-á verdadeiramente considerar que o cinema seja uma linguagem dotada da maleabilidade e do simbolismo que esta noção implica? Cohen-Séat não parece acreditar nisso quando escreve: «Desde que se trate de reencontrar o rasto das disciplinas da linguagem convencional na agitação transbordante das imagens fílmicas e, sobretudo, se se tenta procurar qualquer meio de secundar estas disciplinas, de secundar o seu estabelecimento, é necessário admitir, primeiro do que tudo, evidentemente, que a filmografia ainda não ultrapassou uma era de harmonias imitativas. Os nossos filmes pertenceriam, por assim dizer, à idade das onomatopeias visuais e sonoras, das primitivas evocações directas. Esses signos ingénuos seriam chamados para uma organização mais elaborada e, por consequência, para acolher ou instituir neles próprios uma espécie de convencionalismo... É conveniente acrescentar, claro, que o carácter primitivo da expressão fílmica não nos obriga, de modo algum, a considerar o filme como representando «a mentalidade do selvagem desenvolvida numa linguagem civilizada». Considerá-lo-íamos antes como uma forma de linguagem ainda não evoluída, inserindo-se numa civilização avançada, e talvez capaz, consequentemente, de tomar uma via de evolução original...»[2] A estas restrições, sem dúvida alguma muito severas embora bastante inteligentes, Gabriel Audisio acrescenta outras, de carácter histórico: «Diz-se também que o cinema é uma linguagem, o que é falar muito imprudentemente. Quem confundir linguagem com meio de expressão expõe-se a graves dissabores. A impressão é um meio de expressão: pôde esperar que a inventassem. Porque o homem teve sempre diversos meios de se exprimir, nem que fosse com gestos... Mas a música, a poesia e a pintura são linguagens: não me parece que tenham sido inventadas ontem, nem que se possa jamais inventar outras. A linguagem nasceu com o homem[3].»

Talvez. Mas então admitir-se-á que o cinema é a forma mais recente da linguagem definida como «sistema de signos destinados à comunicação». Contudo,

[2] *Essai sur les Principes d'une Philosophie du Cinéma,* pp. 129-131.
[3] *L'Écran français,* n.º 74, de 26 de Novembro de 1946.

o semiólogo Christian Metz, autor desta definição, afirma que ela não pode abarcar a flexibilidade e a riqueza da linguagem cinematográfica: «*Reprodução* ou *Criação,* o filme ficaria sempre aquém ou além da linguagem» devido ao que «existe de abundante nesta linguagem tão diferente de uma língua, tão rapidamente submetida às inovações da arte como às aparências perceptivas dos objectos representados». É o seu aspecto pouco *sistemático* que diferencia a *linguagem* cinematográfica da *língua:* as «diversas unidades significativas minimais» não têm no seu interior «significado estável e universal» e é isso que permite classificar o cinema entre outros «conjuntos-significantes», tais como «os que formam as artes ou os grandes meios de expressão culturais.»[4]

Mas o que distingue o cinema de todos os outros meios de expressão culturais é o poder excepcional que lhe advém do facto de a sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade. Com efeito, com ele, são os próprios seres e as próprias coisas que aparecem e falam, dirigem-se aos sentidos e falam à imaginação: a uma primeira abordagem parece que qualquer representação *(o significante)* coincide de forma exacta e unívoca com a informação conceptual que veicula *(o significado).*

Na realidade, a representação é sempre *mediatizada* pelo tratamento fílmico, como sublinha Christian Metz: «Se o cinema é linguagem, é porque ele opera com a imagem dos objectos, não com os objectos em si. A duplicação fotográfica [...] arranca ao mutismo do mundo um fragmento de quase-realidade para dele fazer o elemento de um discurso. Dispostas de forma diferente do que surgem na vida, transformadas e reestruturadas no decurso de uma intervenção narrativa, as efígies do mundo tornam-se elementos de um enunciado.»[5]

Isto significa que a realidade que aparece no ecrã nunca é totalmente *neutra,* mas sempre *sinal* de algo mais, num qualquer grau. Bernard Pingaud comentou esta dialéctica significante-significado da seguinte forma: «Contrariamente aos seus análogos reais, vemos sempre o que os objectos querem dizer e, quanto mais este conhecimento é evidente, mais o objecto se dilui nele, perde o seu valor específico. De forma que o filme parece condenado quer à

[4] *Langage et Cinéma,* pp. 216-217 e 99.

[5] *Communications,* n.º 5, Abril 1965.

opacidade de um sentido rico, quer à clareza de um sentido pobre. Tanto pode ser símbolo, como enigma.»[6] Esta ambiguidade de relação entre o real objectivo e a sua imagem fílmica é uma das características fundamentais da expressão cinematográfica e determina em grande parte a relação do espectador com o filme, relação que vai desde a crença ingénua na realidade do real representado à percepção intuitiva ou intelectual dos *signos* implícitos como elementos de uma *linguagem.*

Esta constatação leva à aproximação da linguagem fílmica da linguagem poética em que as palavras da linguagem prosaica se enriquecem com múltiplos significantes potenciais. E pode pensar-se que a linguagem fílmica vulgar, tornando-se um *meio* que não transporta em si próprio o seu *fim* porque se limita a ser um simples veículo de sentimentos ou de ideias, constitui uma espécie de *doença infantil* do cinema, limitando-se a apresentar um catálogo de receitas, de procedimentos e de habilidades linguísticas pretensamente produtores de «significados estáveis e universais.»

Porque se pode verificar que muitos filmes, perfeitamente eficazes no plano da linguagem, se mostram nulos do ponto de vista estético, do ponto de vista de *ser fílmico:* não têm existência artística. «Há filmes», escreve Lucien Wahl, «cujo argumento é suficiente, a realização não tem erros, os actores têm talento, mas o filme não vale nada. Não conseguimos ver o que lhes falta, mas sabemos que é o principal.» O que lhes falta é aquilo a que alguns chamam a *alma,* ou a *graça* e a que eu chamo o *ser.* «Não são as imagens que fazem um filme», escreveu Abel Gance, «mas a alma das imagens.»

Para que esta revolução da linguagem, esta elevação do *cinema-linguagem* na direcção do *cinema-ser,* se realizasse, foi importantíssimo o contributo de nomes como Griffith, Eisenstein e, mais tarde, Ozu, Mizoguchi, Antonioni, Resnais e Godard.

Já repararam evidentemente que as três etapas que acabei de definir não se colocam (ou pelo menos não se colocam prioritariamente) numa perspectiva histórica, mas correspondem antes a um progresso conceptual e ideal que exprime o que parece ser a evolução simultaneamente real e racional do cinema na direcção da sua instauração estética perfeita.

[6] *Alain Resnais,* Premier Plan n.º 18, p. 18.

O objectivo exacto desta obra é proceder ao recenseamento metódico e a um estudo pormenorizado de todos os processos de expressão e de linguagem utilizados pelo cinema: isto, bem entendido, sob uma perspectiva prioritariamente estética, sendo sempre o meu ponto de vista o do espectador-crítico, julgando as obras *a posteriori*. É conveniente precisar que me absterei de qualquer paralelismo sistemático com a linguagem verbal e que apenas recorrerei aos termos da sintaxe e da estilística, ou por comodidade, ou quando a aproximação se impuser com demasiada evidência para ser recusada. É com efeito possível estudar a linguagem fílmica a partir das categorias da linguagem verbal, mas qualquer assimilação de princípio seria simultaneamente absurda e vã. Creio que é necessário afirmar desde o início a originalidade absoluta da linguagem cinematográfica.

E a sua originalidade vem essencialmente do seu poder total, figurativo e evocador, da sua capacidade única e infinita de mostrar simultaneamente o invisível e o visível, de visualizar o pensamento ao mesmo tempo que o vivido, de conseguir a fusão do sonho e do real, da volatilidade imaginativa e da evidência documental, de ressuscitar o passado e actualizar o futuro, de conferir a uma imagem fugitiva maior carga persuasiva do que aquela que é oferecida pelo espectáculo do quotidiano.

Paul Valéry exprimiu muito bem o deslumbramento e a surpresa que lhe causava este poder total do cinema: «Na tela esticada, no plano sempre puro onde nem a vida nem o próprio sangue deixam traços, os acontecimentos mais complexos reproduzem-se o número de vezes que quisermos. As acções são aceleradas ou demoradas. A ordem dos acontecimentos pode ser alterada. Os mortos revivem e riem. [...] Vemos a precisão do real revestir-se de todos os atributos do sonho. É um sonho artificial. É também uma memória exterior, dotada de uma perfeição mecânica. Finalmente, por meio das paragens e das ampliações, a própria atenção deixa-se prender. A minha alma encontra-se dividida por estes fascínios. Ela vive na tela toda-poderosa e movimentada; participa nas paixões dos fantasmas que ali tomam forma. [...] Mas o outro efeito dessas imagens é mais estranho. Esta facilidade critica a vida. Que valor têm agora estas acções e estas emoções a cujas mudanças e monótona diversidade eu assisto? Já não tenho vontade de viver, porque não passa de aparência. Sei o futuro de cor.»[7]

---

[7] Citado na revista *Film*, n.º 1, Primavera 1957.

1. OS CARACTERES FUNDAMENTAIS DA IMAGEM FÍLMICA

A imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria-prima fílmica e, simultaneamente, uma realidade particularmente complexa. A sua génese é, com efeito, marcada por uma ambivalência profunda: é o produto da actividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exacta e objectivamente a realidade que lhe é apresentada, mas ao mesmo tempo esta actividade é dirigida no sentido preciso desejado pelo realizador. A imagem assim obtida é um dado cuja existência se coloca simultaneamente em vários níveis da realidade, em virtude de um certo número de caracteres fundamentais que vou tentar definir.

UMA REALIDADE MATERIAL DE VALOR FIGURATIVO

Na qualidade de produto bruto de um aparelho de registo mecânico, a imagem constitui um lado material cuja objectividade reprodutora é indiscutível, tal como o de uma banda de magnetofone ou de um barómetro registador.

A imagem fílmica restitui exacta e totalmente o que é oferecido à câmara e o registo que ela faz da realidade é, por definição, uma percepção *objectiva:* o valor persuasivo do documento fotográfico ou filmado é, em princípio, irrefutável, se bem que sejam possíveis trucagens, como é provado pelo exemplo de «The Lambeth Walk» citado mais adiante (p. 264) e como demonstrou André Cayatte quando as transformou em argumento do seu filme «Il n'y a pas de Fumée sans Feu».

A imagem fílmica é portanto, antes de tudo, *realista,* ou melhor, dotada de todas as aparências (ou quase) da realidade. Em primeiro lugar, evidentemente, o *movimento,* que suscitou o espanto admirativo dos primeiros espectadores, surpreendidos por verem as folhas das árvores mexerem sob o efeito da brisa, ou um comboio avançar para eles: neste aspecto, o *movimento* é certamente o carácter mais específico e mais importante da imagem fílmica. O *som* é igualmente um elemento decisivo da imagem pela dimensão que acrescenta ao restituir-lhe o ambiente dos seres e das coisas que sentimos na vida real. Com efeito, o nosso campo auditivo abrange constantemente a totalidade do espaço ambiente, enquanto que o nosso olhar apenas consegue abranger de uma só vez um ângulo de sessenta graus, e por vezes de trinta, se pretender observar de maneira atenta. No que respeita à *cor,* ver-se-ão mais adiante os problemas que a sua presença coloca: é aliás necessário sublinhar que ela não é indispensável ao «realismo» da imagem; quanto ao *relevo,* ele existe suficientemente na imagem tradicional; e quanto aos *odores,* se bem que alguns ensaios (pouco concludentes) tenham sido realizados, estamos ainda em plena fantasia especulativa.

A imagem fílmica suscita, portanto, no espectador um *sentimento de realidade* em certos casos suficientemente forte para provocar a crença na existência objectiva do que aparece na tela. Esta crença, ou adesão, vai desde as reacções mais elementares nos espectadores virgens ou pouco evoluídos, cinematograficamente falando, (os exemplos são numerosos[8]), aos fenómenos, bem conhecidos, de participação (os espectadores que avisam a heroína dos perigos que a ameaçam) e de identificação com as personagens (donde deriva toda a mitologia da estrela[9]).

Duas características fundamentais da imagem resultam da sua natureza de reprodução objectiva do real. Em primeiro lugar, ela é uma *representação*

[8] Em 1897, em Nijni-Novgorod, a barraca de projecção do célebre cineasta itinerante Félix Mesguich foi incendiada por camponeses russos persuadidos de haver feitiçaria no facto de o czar aparecer na tela branca. Há alguns anos, num pequeno cinema da.província italiana, o tecto ruiu enquanto a tela mostrava uma erupção vulcânica. Os espectadores, dominados pelo pânico, precipitaram-se para a saída.

[9] Cf. Edgar Morin, *Les Stars.*

unívoca: pelo facto do seu realismo instintivo, ela não extrai senão aspectos precisos e determinados, únicos no espaço e no tempo, da realidade. «É por ser sempre exacta e ricamente concreta» – escreveu Jean Epstein – «que a imagem cinematográfica se presta mal à esquematização que permitiria a classificação rigorosa, necessária a uma arquitectura lógica, um pouco complicada.»[10] Convém falar aqui das relações da imagem com a palavra, à qual foi frequentemente assimilada. Ora, esta comparação torna-se evidentemente falsa se imaginarmos que a palavra, tal como o conceito que a designa, é uma noção geral e genérica, enquanto a imagem tem um significado preciso e limitado: o cinema nunca nos mostra «a casa» ou a «árvore», mas «esta casa» particular ou «esta árvore» determinada. Deste modo, a linguagem das imagens aproximar-se-ia da linguagem de certos povos que não atingiram um grau suficiente de abstracção racional do pensamento. «Os Esquimós, por exemplo» – escreve ainda Epstein – «empregam uma dúzia de palavras diferentes para significar a neve, conforme ela esteja derretida, em pó, gelada, etc.»[11] Existe, portanto, um importante desnível entre a palavra e a imagem. Pode então perguntar-se como é que o cinema consegue exprimir ideias gerais e abstractas. Primeiramente porque qualquer imagem é mais ou menos simbólica: determinado homem que aparece na tela pode representar a humanidade inteira. Mas, sobretudo, porque a generalização se opera na consciência do espectador, a quem as ideias são sugeridas com uma força singular e uma precisão inequívoca pelo choque das imagens entre si: é o que se chama a montagem ideológica.

Em segundo lugar, ela encontra-se *sempre no presente.* Na qualidade de fragmento da realidade exterior, oferece-se ao presente da nossa percepção e inscreve-se no presente da nossa consciência: o desnível temporal não se faz sentir senão pela intervenção da apreciação, capaz de colocar os acontecimentos no passado em relação a nós ou de determinar vários planos temporais na acção do filme. Temos a prova imediata sempre que entramos numa sessão tendo já começado o filme: se a acção que se oferece então aos nossos olhos constitui um *regresso ao passado* em relação à acção principal, nós não nos

[10] *Le Cinéma du Diable,* p. 56.

[11] *Idem,* p. 54

apercebemos evidentemente de tal, e segue-se um período de perturbação na compreensão. Qualquer imagem fílmica está, por conseguinte, no presente: o passado perfeito, o imperfeito, eventualmente o futuro, não são senão o produto da nossa apreciação colocada perante os meios de expressão fílmica cujo significado aprendemos a *ler.* Aqui está um facto particularmente importante se pensarmos que o conteúdo da nossa consciência está sempre no presente, assim como as nossas recordações ou os nossos sonhos: sabe-se, com efeito, que o principal trabalho da memória reside na localização precisa, no tempo e no espaço, dos esquemas dinâmicos que são as recordações; por outro lado, os sonhos estão estreitamente determinados (no seu aparecimento, mas não no seu conteúdo) pela actualidade do nosso estado físico e psíquico e o caso dos pesadelos mostra bem que o conteúdo dos nossos sonhos é, primeiramente, apreendido como *presente.* Isto permite compreender a facilidade com a qual o cinema pode exprimir o sonho, mas sobretudo o prodigioso alimento que constitui o filme para o sonho e, mais ainda, para sonhar acordado: é certo que os «intoxicados» do cinema podem acabar por já não distinguirem, na sua memória, as imagens fílmicas das recordações de percepção real, tal é a grande identidade estrutural destes dois fenómenos psíquicos.

UMA REALIDADE ESTÉTICA DE VALOR AFECTIVO

Aceita-se bem que a imagem só raramente tenha esse único valor figurativo de reprodução estritamente objectiva do real: isso acontece unicamente no caso dos filmes científicos ou técnicos e nos documentários mais impessoais, quer dizer em todo o sector do cinema onde a câmara é um simples aparelho de registo ao serviço daquilo que está encarregada de fixar na película.

Desde que o homem intervenha, põe-se, por pouco que seja, o problema que os cientistas denominam *equação pessoal* do observador, isto é, a visão particular de cada um, as deformações e as interpretações, mesmo inconscientes.

Com mais razão ainda, quando o realizador pretende fazer obra de arte, a sua influência sobre a coisa filmada é determinante e, através dele, o papel criador da câmara, como veremos no capítulo seguinte, fundamental.

Escolhida e composta, a realidade que então aparece na imagem é o resultado de uma percepção subjectiva do mundo, a do realizador. O cinema dá-nos da realidade uma *imagem artística,* quer dizer, se se reflectir bem, *não realista* (pense-se na função do grande plano e da música, por exemplo) e *reconstruída* em função daquilo que o realizador pretende exprimir, sensorial e intelectualmente.

Sensorialmente, em primeiro lugar, isto é, *esteticamente* segundo a etimologia (pois *aisthésis* significa *sensação* em grego), a imagem fílmica age com uma força considerável devido a todos os tratamentos purificadores e intensificadores que, simultaneamente, a câmara pode provocar no real em estado bruto: a mudez do cinema antigo, o papel não realista da música e das iluminações artificiais, os diversos tipos de planos e de enquadramentos, os movimentos de câmara, o retardador, o acelerado, todos os aspectos de linguagem fílmica aos quais voltarei são outros tantos factores decisivos de estetização.

Baseado, pois, como qualquer outra arte, e devido ao facto de ser uma arte, numa *escolha* e numa *ordenação,* o cinema dispõe de uma prodigiosa possibilidade de densificação do real que é, sem dúvida, a sua força específica e o segredo do fascínio que exerce.

Como muito bem disse Henri Agel[12], o cinema é *intensidade, intimidade* e *ubiquidade:* intensidade porque a imagem fílmica, particularmente, o grande plano, tem uma força quase mágica porque dá uma visão absolutamente específica do real e porque a música, pelo seu papel ao mesmo tempo sensorial e lírico, reforça o poder de penetração da imagem[13], intimidade porque a imagem (ainda devido ao grande plano) faz-nos literalmente penetrar nos seres (por intermédio dos rostos, livros abertos das almas) e nas coisas; ubiquidade porque o cinema transporta-nos livremente através do tempo e do espaço, porque densifica o tempo (tudo parece mais longo na tela) e sobretudo porque recria a própria duração, permitindo ao filme aderir, sem choque, à nossa corrente de consciência pessoal.

---

[12] *Le Cinéma a-t-il une Âme?,* p. 7.

[13] «É por lhe dar um suplemento de vida subjectiva que ela fortifica a vida real, a verdade convincente, objectiva, das imagens do filme.» (E. Morin, *Le Cinéma ou l' Homme Imaginaire,* p. 136).

A imagem fílmica oferece-nos, portanto, uma reprodução do real cujo realismo aparente está, de facto, dinamizado pela visão artística do realizador. A percepção do espectador torna-se afectiva a pouco e pouco, na medida em que o cinema lhe fornece uma imagem subjectiva, densa e, por consequência, apaixonada da realidade: no cinema o público chora perante espectáculos que, ao natural, mal o tocariam.

A imagem encontra-se, portanto, afectada por um coeficiente sensorial e emotivo que nasce das próprias condições através das quais transcreve a realidade. Neste nível, ela apela para o juízo de valor e não para o juízo de facto, sendo verdadeiramente alguma coisa mais do que uma simples representação.

Será o conceito de *fotogenia* que define aquilo que o cinema acrescenta ao real na imagem que dele dá? Louis Delluc definiu a fotogenia como «o aspecto poético extremo dos seres e das coisas, susceptível de nos ser exclusivamente revelado pelo cinema». Será o conceito de *magia?* Léon Moussinac escreveu que «a imagem cinematográfica conserva o contacto com o real e transfigura também o real até à magia».[14]

Ainda mais curiosa é esta outra definição da fotogenia por Delluc: «Todo o aspecto das coisas, dos seres e das almas que acrescenta a sua qualidade moral pela reprodução cinematográfica». Esta introdução do qualificativo *moral* revela bem em Delluc a percepção de qualquer coisa de específico na representação cinematográfica do mundo: ficamos emocionados pela representação que o filme nos dá dos acontecimentos mais do que pelos próprios acontecimentos.

Restaria precisar se a fotografia está realmente nas coisas ou se, pelo contrário, nas virtudes específicas da imagem fílmica: da mesma maneira que um cadáver pode ser objecto de poesia para Baudelaire ou da mesma maneira que a miséria e a fealdade podem transformar-se em beleza cinematográfica («Las Hurdes», «Aubervilliers», etc.).

---

[14] Eis o motivo porque a imagem é um alimento escolhido para a imaginação e porque o filme se integra tão perfeitamente nos nossos devaneios interiores. «O cinema», escreveu Edgar Morin, «é a unidade dialéctica do real e do irreal». (Op. cit., p. 174). Encontra-se em «The Connection» («A Ligação») uma excelente definição desta ambivalência profunda do cinema: «É cinema, não é real... Pelo menos não é realmente real».

UMA REALIDADE INTELECTUAL DE VALOR SIGNIFICANTE

Acabámos de ver como a fotogenia e a magia conferem à imagem um valor bem mais eficaz do que o da simples reprodução.

O mesmo acontece no plano da significação. Apesar de reproduzir fielmente os acontecimentos filmados pela câmara, a imagem não nos fornece por si própria qualquer indicação quanto ao sentido profundo desses acontecimentos: ela afirma somente a materialidade do facto bruto que reproduz (com a condição, bem entendido, de não ter sido objecto de trucagem), mas não nos dá a sua significação. Deste modo, a imagem de uma luta entre dois homens não indica forçosamente se se trata de uma confrontação amigável ou de uma luta a sério e, neste caso, qual dos dois adversários está do lado da razão. Por consequência, a imagem, por si própria, *mostra* e não *demonstra.*

Eis o motivo porque o comentário tem tanta importância (nos jornais de actualidades, por exemplo) e sabe-se que se pode dar às imagens o sentido mais contraditório.

A imagem em si própria está carregada de *ambiguidade* quanto ao seu sentido, de polivalência significativa. Já vimos, por outro lado, que a imagem só não nos permite conhecer o *tempo* da acção que nela se desenrola.

Além disso, devido à possibilidade que o cineasta tem de construir o conteúdo da imagem ou de no-la fazer ver sob um ângulo anormal, ele pode fazer surgir um *sentido* preciso daquilo que não é à primeira vista senão uma simples reprodução da realidade: visto entre as pernas do seu adversário, um pugilista aparece nitidamente em estado de inferioridade (ver «The Ring», de Hitchcock), um enquadramento picado *significa* o desespero moral, a imagem de um mendigo diante da montra de uma pastelaria tem um significado, que ultrapassa a simples representação.

Existe então uma *dialéctica interna* da imagem: o mendigo e a pastelaria entram em relação dialéctica, de onde surge a significação pela aproximação. Existe ainda uma outra *dialéctica externa,* fundada sobre as relações das imagens entre elas, quer dizer, sobre a *montagem,* noção fundamental da linguagem cinematográfica; confrontado, por intermédio da montagem, com a imagem de um prato de sopa, do cadáver de uma mulher e de um bebé sorridente,

o rosto impassível de Mosjoukine parece modificar a sua expressão, passando do apetite à dor e à ternura: trata-se do célebre *efeito Koulechov.* De forma análoga, se a imagem de um rebanho de ovelhas demonstra só por si aquilo que ela mostra, passa a ter um sentido muito mais exacto quando é seguida pela cena de uma multidão a sair do metropolitano («Modern Times» – Tempos Modernos).

Evidentemente que esta significação da imagem ou da montagem pode escapar ao espectador: *é necessário aprender a ler um filme,* decifrar o sentido das imagens tal como se decifra o sentido das palavras e dos conceitos, a compreender as subtilezas da linguagem cinematográfica. Por outro lado, o sentido das imagens pode ser controverso, tal e qual como o das palavras, e poderá dizer-se que cada filme tem tantas possibilidades de interpretação quantos forem os espectadores.

Em consequência, se o sentido da imagem existe em função do contexto fílmico criado pela montagem, ele também existe em função do contexto mental do espectador, cada um reagindo de acordo com os seus gostos, a sua instrução, a sua cultura, as suas opiniões morais, políticas e sociais, os seus preconceitos e ignorâncias. Por outro lado, o espectador pode deixar escapar o essencial deixando atrair a sua atenção para um pormenor pitoresco mas insignificante: conhece-se, através de numerosas experiências, que os povos primitivos pouco evoluídos e as crianças agarram-se a pormenores sem importância que se encontram fortuitamente no campo de filmagem e negligenciam o principal.

Tudo isto mostra que a imagem, apesar da sua exactidão figurativa, é extremamente maleável e ambígua ao nível da sua interpretação. Mas seria errado partir daqui para cair num agnosticismo injustificado: é perfeitamente possível evitar qualquer erro de interpretação procurando uma crítica interna (referência ao filme enquanto totalidade significante que nunca pode ser inteiramente equívoca) e externa (a personalidade do realizador e a sua concepção do mundo podem indicar *a priori* o sentido da sua mensagem) do documento fílmico.

Portanto, neste nível intelectual a imagem pode constituir-se como o veículo da ética e da ideologia. Eisenstein, como se sabe, tinha manifestado a intenção de realizar um filme baseado em *O Capital,* de Marx: não se tratava

apenas de um dito espirituoso, já que a montagem ideológica que o cinema lhe deve é uma das principais etapas da descoberta dos meios específicos da linguagem fílmica.

Ao findar esta análise penso ter posto suficientemente em relevo o carácter verdadeiramente original e excepcional da percepção fílmica, percepção que consiste num complexo íntimo de afectividade e inteligibilidade permitindo compreender as causas profundas desta «força superior de contágio mental» de que o cinema dispõe, segundo a expressão de Jean Epstein.

A ATITUDE ESTÉTICA

Deste modo a imagem *reproduz* o real, depois, num segundo grau e eventualmente, *afecta* os nossos sentimentos e, finalmente, num terceiro grau e sempre facultativamente, toma uma *significação* ideológica e moral. Este esquema corresponde à função da imagem tal como definiu Eisenstein, para quem a *imagem* nos conduz ao *sentimento* (ao sentimento afectivo) e deste à *ideia.*

Mas é necessário admitir que se esta gradação ideal era perfeitamente normal na perspectiva da montagem ideológica, descoberta essencial de Eisenstein, pelo contrário, no cinema «habitual», quer dizer, não fundado na montagem, a passagem da afectividade à ideia é muito menos certa e muito menos evidente. Quantos espectadores não permaneceram neste nível sensorial e sentimental perante o cinema? O cinema, repito-o, é uma linguagem que se torna necessário decifrar e muitos espectadores, glutões ópticos e passivos, nunca conseguem digerir o sentido das imagens.

Por outro lado, esta atitude sensorial e passiva não é uma atitude *estética,* apesar de eu já ter definido este segundo nível de realidade da imagem como sendo o grau estético da sua acção. Porque a instauração estética supõe a consciência clara do poder de persuasão afectiva da imagem. Para que exista atitude estética é necessário que o espectador mantenha uma certa distanciação, que não acredite na realidade material e objectiva daquilo que aparece na tela, que saiba conscientemente que está diante de uma imagem, de um reflexo, de

um espectáculo[15]. Não se deve deixar conduzir à passividade total perante o fascínio sensorial exercido pela imagem, nem deve alienar a consciência que tem de se encontrar diante de uma realidade em segundo grau: com esta única condição, a de salvaguarda da *liberdade* na *participação,* a imagem é verdadeiramente apercebida como uma realidade estética e o cinema surge na sua afirmação de arte e não de ópio[16].

[15] Ora é necessário sublinhar que ao ver cinema não estamos no mundo, sujeitos aos seus perigos e às suas emboscadas, mas *perante* ele, protegidos, anónimos e disponíveis: defronte da tela somos absolutamente livres de uma total participação. É por este motivo que a distanciação é tanto mais difícil de atingir.

[16] «A atitude estética define-se exactamente pela conjunção do saber racional e da participação subjectiva... O irreal mágico-afectivo é absorvido na própria realidade perceptiva irrealizada na visão estética». (Edgar Morin, *Le Cinéma ou L'Homme Imaginaire,* pp. 161-162).

2. O PAPEL CRIADOR DA CÂMARA

Depois de ter definido os caracteres gerais da imagem, é agora necessário estudar as modalidades da sua criação, isto é, o papel da câmara na sua função de agente activo do registo da realidade material e de criação da realidade fílmica.

Alexandre Astruc escreveu a este respeito: «A história da técnica cinematográfica pode ser considerada no seu conjunto como a história da libertação da câmara».[17] É, com efeito, exacto que a emancipação da câmara teve uma importância extrema na história do cinema. O nascimento do cinema como arte data do dia em que os realizadores tiveram a ideia de deslocar o aparelho de filmar no decurso de uma cena: as mudanças de planos, dos quais os movimentos do aparelho não constituem senão um caso particular (notemos que na base de qualquer mudança de plano há sempre um movimento de câmara, efectivo ou mantido virtualmente), estavam inventadas e, por consequência, a montagem, fundamento da arte cinematográfica.

Baseio-me em Georges Sadoul para dar algumas informações técnicas que permitam esboçar uma história sumária desta libertação. Durante muito tempo manteve-se a câmara fixa, numa imobilidade que correspondia ao ponto de vista do espectador da plateia que assiste a uma representação teatral. Eis a regra subentendida, a da unidade de ponto de vista, que guiou Méliès, criador fecundo e genial, ao longo da sua carreira.

[17] *L'Écran Français,* n.º 101, 3 de Junho de 1947.

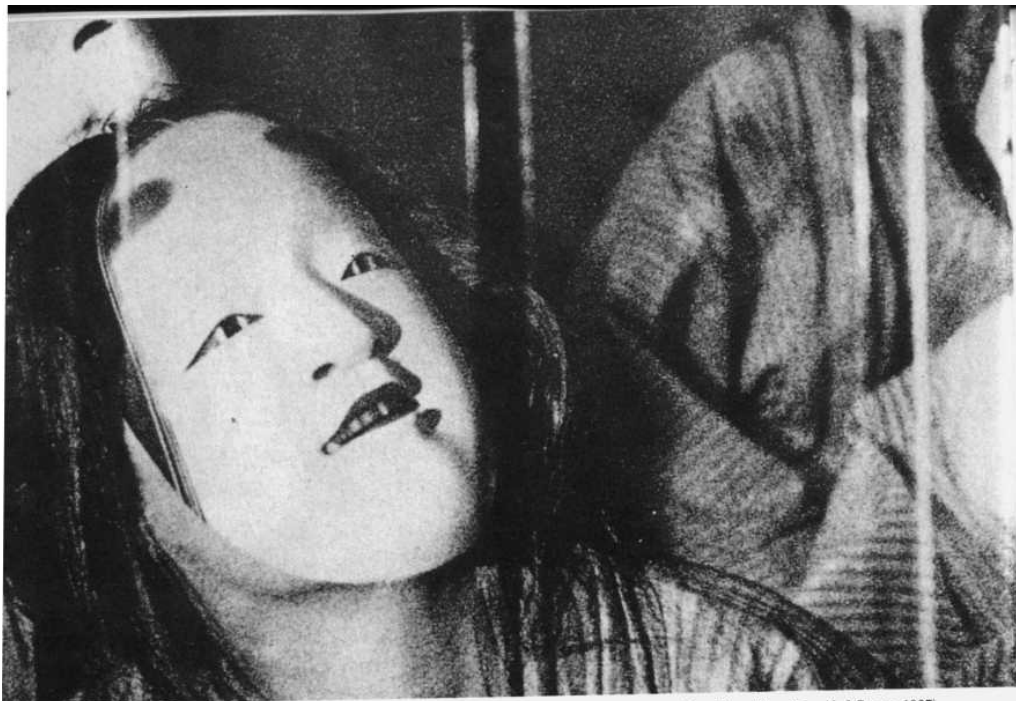
Não obstante, desde 1896 que o *travelling* fora inventado espontaneamente por um operador de Lumière ao colocar a câmara numa gôndola em Veneza; em 1905, em «La Passion» (A Paixão de Cristo), de Zecca, uma panorâmica seguia o movimento dos Reis Magos chegando ao estábulo de Belém. Mas é a um inglês, G. A. Smith, representante daquilo que Sadoul denomina «a Escola de Brighton», que cabe o mérito de ter, em 1900, libertado a câmara do seu imobilismo, modificando o ponto de vista na mesma cena ao passar de um plano para outro. Num certo número de filmes realistas desta época, Smith passa muito livremente do plano geral ao primeiro plano, sendo este último, de resto, apresentado timidamente, como se fosse um truque, visto através de uma lente ou de um monóculo. «Smith», escreveu Sadoul, «completou uma evolução decisiva no cinema. Superou a óptica de Edison, que é a do zootrópio ou do teatro de marionetas, a de Lumière, que é a do fotógrafo amador animando uma das suas provas, a de Méliès, que é a do espectador da plateia. A câmara tornou-se móvel como o olho humano, como o olho do espectador ou como o olho do herói do filme. A câmara é então uma criatura em movimento, activa, uma personagem do drama. O realizador impõe os diversos pontos de vista ao espectador. Abandona-se o palco tela de Méliès. «O espectador da plateia sobe num tapete voador.»[18]

Daí em diante a câmara transformou-se no aparelho flexível de registo que conhecemos hoje. Primeiramente foi colocada ao serviço de um estudo objectivo da acção ou do cenário: recordemo-nos dos *travellings* que exploram os palácios de «Cabiria» (Cabíria), ou do célebre *travelling* de «Intolerance» (Intolerância), onde a câmara de Griffith, colocada num balão, percorria o gigantesco cenário de Babilónia. Mas em seguida exprimiu pontos de vista cada vez mais «subjectivos» através de movimentos cada vez mais audaciosos.

Assim, em «Der Letzte Mann» (O Último dos Homens), a câmara, irrompendo num vertiginoso *travelling* para a frente, materializa no espaço a trajectória das palavras de uma criada que conta a uma vizinha as novidades do prédio. Alguns anos mais tarde, em «La Chute de la Maison Usher» (A Queda da Casa Usher), a câmara de Jean Epstein parece arrastada, juntamente com as folhas

[18] *Histoire Générale du Cinéma*, tomo II, pp. 172 e 174, p. 7.

▲ «Pikovaia Dama» (A Dama de Espadas, Yakov Protazanov, 1916)

▼ «Coeur Fidèle» (Jean Epstein, 1923)

▲ «Kurutta Ippeiji» (Uma Página Louca, Teinosuke Kinugasa, 1926)

▼ «Napoléon» (Napoleão, Abel Gance, 1927)

caídas ao sabor de um vento furioso, enquanto Eisenstein, com um famoso *travelling* para a frente, conferia ao seu aparelho o ponto de vista de um touro precipitando-se para uma vaca («Staroye i Novoye» – «A Linha Geral»). Quanto a Abel Gance, não contente em utilizar para as filmagens de «Napoléon» (Napoleão) câmaras miniatura encerradas em bolas de futebol e projectadas no ar como se fossem balas de canhão, e pretendendo conseguir o ponto de vista de uma bola de neve, ordenou, pelo que dizem, que se lançassem câmaras portáteis através do estúdio. Os comanditários, inquietos, pretenderam amortecer o choque e estenderam redes. Abel Gance protestou: «As bolas de neve rebentam, senhores... e as câmaras rebentaram...»[19] Mas Paul Leni não manifestou menos imaginação em «The Cat and the Canary» (O Legado Misterioso): ao interpretar através da câmara o ponto de vista do retrato de um morto, tal como é feito por Jean Delannoy, em «La Symphonie Pastorale», ao dar o ponto de vista da afogada da qual se aproxima a mão do pastor que lhe vai fechar os olhos. Citemos por fim, na mesma perspectiva, o ponto de vista de uma gaivota a sobrevoar Estocolmo («Människor i Stad») e o da gaivota responsável pelo incêndio da estação de serviço («The Birds» – Os Pássaros), o de um gato («Bell, Hook and Candle» - Sortilégio do Amor) e os de lobos fantasmagóricos («Wolfen»).

Muito cedo a câmara deixou de ser apenas testemunha passiva, abandonando a função de registadora objectiva dos acontecimentos, para se tornar a sua testemunha activa e a sua intérprete. Foi preciso, contudo, esperar por «Lady in the Lake» (A Dama do Lago, 1947), para ver aparecer no cinema um filme utilizando de uma ponta à outra a câmara «subjectiva», isto é, um processo através do qual o olho da câmara se identifica ao olho do espectador por intermédio do herói. Mas o realizador não fez mais do que sistematizar um efeito psicológico utilizado há muito tempo.

Desde 1905, em «La Vie du Christ» (Vida de Cristo), Victorin Jasset tinha feito a câmara tomar um ponto de vista muito original e audacioso para mostrar o que Jesus via do alto da Cruz. Em 1923, Epstein colocou a câmara num car-

[19] Sadoul, *Histoire du Cinéma Mondial*, p.168.

rocel e mostrou o ponto de vista das pessoas que nele rodavam com loucura («Fièvre»). Depois René Clair assustou milhares de espectadores ao passear a câmara nas montanhas russas do Luna-Park («Entr'acte»), enquanto Gance prendia a câmara à garupa de um cavalo a galopar, obtendo assim o ponto de vista de Bonaparte fugindo diante dos nacionalistas corsos. Em «Putyovka v Zhizn» («O Caminho da Vida»), uma panorâmica *puxada*[20] (19) com muita rapidez captava as impressões das pessoas embaladas por uma valsa endiabrada. Em 1932, o *travelling* inicial de «Dr. Jekyll and Mr. Hyde» (O Médico e o Monstro) identificava o público com o misterioso assassino cuja identidade lhe era provisoriamente desconhecida, tal como na sequência de início de «L'Assassin Habite au 21».

Em 1939, Orson Welles tentou realizar «Heart of Darkness», onde pensava utilizar sistematicamente este processo, mas os produtores recuaram, assustados com a sua audácia. Enfim, em 1947, concretizando uma ideia que acalentava desde 1938, Robert Montgomery realizou «Lady in the Lake» (A Dama do Lago), filme interessante pela intenção mas que foi um fracasso.

A melhor explicação deste insucesso foi dada por Albert Laffey, que julga que «o erro foi ter confundido assimilação fictícia e identificação perceptiva». Por causa da sua vocação realista, «o cinema dá-nos a conhecer dos homens aquilo que, em linguagem existencialista, se poderia denominar a sua maneira de estar no mundo... O paradoxo de "Lady in the Lake" (A Dama do Lago) é que nós nos sentimos muito menos "com" o herói do que se o víssemos da maneira habitual na tela. O filme, ao pretender uma impossível assimilação perceptiva, impede precisamente a identificação simbólica».[21]

Esta câmara-actor que é considerada como sendo «eu», para mim, é, com efeito, «o outro»: mais precisamente, eu não me apercebo do que se passa na tela como sendo eu essa câmara-testemunha, mas apercebo como um dado objectivo

[20] Processo no qual o eixo óptico da câmara percorre o espaço muito rapidamente, permitindo que a imagem apareça nítida na tela. (Em cinema o processo é conhecido por «fillage». – N.T.)

[21] *Le Cinéma Subjectif*, em *Les Temps modernes*, n.º 84, 1948.

aquilo que se supõe ser a percepção da câmara. Não sou eu que recebo o murro dirigido à câmara: apercebo-me apenas da imagem que me é dada pelo realizador como correspondendo à sensação da câmara-actor nesse momento. É nesse desacerto, nessa *percepção em segundo grau* que reside a impossibilidade psicológica de uma identificação com a câmara. O efeito subjectivo pretendido pelo cineasta não é, portanto, atingido: *recuso-me a crer que sou câmara-actor.*

É certo que este efeito subjectivo só atinge o seu fim se for limitado no tempo e justificado por uma razão dramática exacta. Assim, durante os primeiros vinte minutos de «Dark Passage» (O Prisioneiro do Passado), a câmara é subjectiva porque não devemos ver o rosto da personagem interpretada por Humphrey Bogart antes de ter sido submetido a uma operação de cirurgia plástica para o tornar irreconhecível e que lhe dá, precisamente, o rosto de Bogart.

Mas podemos citar exemplos ingénuos ou insólitos de efeitos subjectivos: lágrimas (como chuva num vidro), pálpebras que se fecham (como uma cortina negra que desce); uma personagem vista através do copo de leite que o protagonista está a beber «Spellbound» (A Casa Encantada)[22].

Mais interessante do que a câmara subjectiva é a *representação perante a câmara* (com os actores a olharem para a objectiva), que merece, por um instante, reter a nossa atenção.

Na época primitiva, os actores representavam diante da câmara tal como faziam no teatro; além disso, nos filmes cómicos levavam frequentemente o espectador a participar das belas palavras e das situações engraçadas que lhe eram directamente destinadas.

Mais tarde, quando o cinema se libertou completamente da influência do teatro, o facto de o actor se dirigir directamente ao espectador (através da

[22] Com o seu humor habitual, Hitchcock foi até ao extremo do processo em «Spellbound» (A Casa Encantada), mostrando um suicídio subjectivo: o assassino desmascarado aponta o revólver para a câmara (utilizada subjectivamente neste momento) e dispara; a tela torna-se branca, depois vermelha (pelo menos na cópia original), seguidamente negra, mas quem poderá alguma vez confirmar exactamente este ponto de vista?

câmara) tomou um relevo dramático enorme porque o espectador sente-se chamado a intervir.

Em «Mat» (A Mãe), um prisioneiro, em vias de arrancar uma pedra da parede na cela onde se encontrava, volta-se de repente para o espectador, como se este acabasse de o surpreender. Em «Aerograd» («Aerograd»), o traidor que vai ser fuzilado cobre o rosto com um gesto constrangido, ao verificar que a câmara o foca. Quando o tio assassino de «Shadow of a Doubt» (Mentira) declara que as viúvas ricas são seres inúteis e prejudiciais, de cuja presença é necessário desembaraçar a sociedade, a sobrinha responde: «Mas são seres humanos!», e então, voltando-se (em grande plano) para a câmara, o tio replica: «Achas que sim?» No início de «À Bout de Souffle» (O Acossado), Godard faz Belmondo lançar ao rosto do espectador uma invectiva provocatória: «Se não gostam do campo,... do mar,... da montanha, vão-se lixar!» Na sequência de abertura de «La Femme d'à Côté» (A Mulher do Lado), uma testemunha do drama que se vai desenrolar dirige-se directamente ao espectador para lhe dar os elementos do arranque.

Pode ver-se aqui um equivalente da *distanciação* brechtiana, em virtude da qual o actor (ou seja, o autor) se dirige directamente ao espectador considerado não já como testemunha passiva, mas como indivíduo capaz de tomar partido perante as implicações morais do espectáculo.

Existe um certo número de factores que criam e condicionam a expressividade da imagem. São, segundo uma ordem lógica que vai do estático ao dinâmico: os enquadramentos, os diversos tipos de planos, os ângulos de filmagem e os movimentos de câmara.

OS ENQUADRAMENTOS

Constituem o primeiro aspecto da participação criadora da câmara no registo que faz da realidade exterior para transformá-la em matéria artística. Trata-se aqui da composição do conteúdo da imagem, quer dizer, da maneira

como o realizador planifica e, eventualmente, organiza o fragmento de realidade que apresenta à objectiva e que se reencontrará de forma idêntica na tela. A escolha da matéria filmada é o estádio elementar do trabalho criador no cinema; o segundo ponto, a organização do conteúdo da imagem, é o que nos ocupa agora.

A princípio, quando a câmara filmava numa posição fixa, registando o ponto de vista do espectador da plateia, o enquadramento não tinha qualquer realidade específica, visto que se limitava a delimitar um espaço correspondendo, muito exactamente, à abertura de uma boca de teatro segundo o sistema italiano.

Progressivamente verificou-se que se poderia:

1 – deixar determinados elementos da acção fora do enquadramento (descobria-se assim a noção de *elipse*): é sobre os rostos congestionados de respeitáveis senhores que se observa o desenrolar de um *strip-tease* («A Woman of Paris» – A Opinião Pública[23]);
2 – mostrar apenas um pormenor significativo ou simbólico (é o equivalente da sinédoque): grandes planos das bocas de burgueses glutões («Pichka» – «Bola de Sebo»); grande plano das botas de um polícia para significar a opressão czarista («Mat» – A Mãe);
3 – compor arbitrariamente e de maneira pouco natural o conteúdo do enquadramento (como tal, *símbolo*): desesperada com a infidelidade do homem que ama, uma jovem, estendida de barriga para baixo na sua cama, com o rosto em lágrimas, é filmada com um longo plano fixo, de tal modo que a haste horizontal do caixilho da câmara lhe barra a fronte, simbolizando com força o drama que a obceca («Foolish Wives» – Esposas Levianas);
4 – modificar o ponto de vista normal do espectador (como tal, uma vez mais, *símbolo*): um enquadramento picado exprime a inquietação de um homem que surpreende uma conversa entre a sua noiva e um indivíduo equívoco («Feu Mathias Pascal» – O Falecido Pascal);

[23] Com o aparecimento do filme falado aprendeu-se a deixar fora do enquadramento o ponto de origem das palavras e dos ruídos (*voz off*, ou *fora de campo*).

5 – jogar com a terceira dimensão do espaço (a profundidade de campo) para dele tirar efeitos espectaculares ou dramáticos: um bandido avança para a câmara, lentamente, até o seu rosto ficar num enorme grande plano. («The Musketeers of Pig Alley»).

Vê-se, com estes exemplos, a que extraordinária transformação e interpretação da realidade o cinema se entrega, por meio de um factor de criação tão elementar como o enquadramento. Reencontraremos a noção de enquadramento e os seus fecundos prolongamentos na maior parte dos capítulos seguintes. Mas, desde agora, a sua enorme importância aparece claramente: é o mais imediato e o mais necessário meio de apropriação do real por esta artista que é a câmara.

O potencial estatismo originado pelo enquadramento será, em caso de necessidade, compensado pelo seu dinamismo interno, quer seja o dos movimentos ou o dos sentimentos; mas o enquadramento pode ser móvel sem por isso perder o seu valor de composição plástica. O japonês Ozu é talvez o cineasta que mais se empenhou em manter em todas as circunstâncias a imobilidade do enquadramento considerado, segundo o crítico Tadao Stato, como uma perfeita «natureza morta» inserida dentro do «mais estável dos enquadramentos», mas «carregado de tensão interna[24]». Este estatismo é reforçado pela imobilidade absoluta da câmara sistematicamente colocada a cerca de 60 centímetros do solo para enquadrar da forma mais natural as personagens sentadas à japonesa, no tatami. Esta proximidade com as personagens é acrescida do facto de, nos campo-contra-campo, os actores dirigirem sempre os seus olhares para um ponto colocado mesmo ao lado da objectiva.

OS DIVERSOS TIPOS DE PLANOS

A grandeza do plano (e por consequência o seu nome e lugar na nomenclatura técnica) é determinada pela distância entre a câmara e o assunto e pela distância focal da objectiva utilizada.

[24] *Currents in Japanese Cinema*, pp. 188-193.

A escolha de cada plano é condicionada pela necessária clareza da narração: deve existir uma adequação entre a dimensão do plano e o seu conteúdo material, por um lado (o plano é tanto *maior* ou *aproximado* quanto menos coisas nele houver para ver), e o seu conteúdo dramático[25], por outro lado (o plano é tanto maior quanto a sua contribuição dramática ou a sua significação ideológica forem grandes). Assinalemos que a dimensão do plano determina geralmente a sua duração, sendo esta condicionada pela obrigação de deixar ao espectador o tempo necessário para compreender o conteúdo do plano. Deste modo, um plano geral é normalmente mais longo do que um grande plano; mas é evidente que um grande plano pode também ser longo, até mesmo muito longo, se o realizador quiser exprimir uma ideia determinada. O valor dramático toma então a dianteira em relação à descrição simples (voltaremos a falar deste assunto a propósito da montagem).

Não farei aqui um estudo dos diversos tipos de planos cuja gama constitui, segundo a justa expressão de Henri Agel, «uma verdadeira orquestração da realidade»; são numerosos e, de resto, raramente unívocos: um plano geral de uma paisagem pode muito bem enquadrar uma personagem em primeiro plano, sendo possível distribuir actores a distâncias diferentes; ver-se-á que a profundidade de campo é um elemento importante da realização. Será mais interessante relembrar, com Georges Sadoul, que todos os tipos de planos foram utilizados, muito antes do cinema, pelas artes plásticas e decorativas, e também pela ourivesaria (paisagens, retratos de corpo inteiro ou de busto, medalhões, camafeus, etc.).

A maioria dos tipos de planos não tem outra razão de ser senão a de comodidade da percepção e de clareza da narrativa. Só o *grande plano* (e o *primeiro*

[25] Em francês, a palavra *dramático* é muito ambígua, pois temos de nos referir, simultaneamente, a um conceito oposto ao de *cómico* e também a um conceito de acção, em conformidade com a etimologia. Salvo indicação em contrário, esta palavra será sempre utilizada no seu sentido original e estrito, tal como a define o *Dictionnaire de l'Académie Française:* «Diz -se das obras feitas para teatro e que representam uma acção trágica ou cómica». Mas o qualificativo *dramatúrgico* definirá sem dúvida com mais precisão esta acepção do termo.

plano, que é, em relação a ele, do ponto de vista psicológico, praticamente assimilável) e o *plano de conjunto* têm mais vulgarmente um significado psicológico exacto e não apenas uma função descritiva.

Fazendo do homem uma silhueta minúscula, o *plano de conjunto* reintegra-o no mundo, tornando-o a presa das coisas, da «objectiva»; daí resulta uma tonalidade psicológica bastante pessimista, uma ambiência moral relativamente negativa, mas também por vezes uma dominante dramática exaltante, lírica e até mesmo épica.

O plano de conjunto exprime, portanto, a solidão (Robinson Crusoé gritando de desespero perante o oceano, no filme de Buñuel), a impotência a lutar com a fatalidade (a miserável silhueta do herói de «Greed» – Aves de Rapina, posta em contraste com um cadáver no meio do Vale da Morte), a ociosidade («I Vitelloni» – Os Inúteis, matando o tempo na praia), uma espécie de fusão evanescente numa natureza corruptora («La Red» – «A Rede»), a integração dos homens numa paisagem que os protege mas também os absorve (o episódio dos pântanos do Pó em «Paisà» – Libertação), a inscrição dos protagonistas num cenário infinito e voluptuoso, à semelhança da sua paixão (o passeio na praia em «Remorques» e «Ossessione» – Obsessão), a inquietação dos soldados russos enquanto a cavalaria teutónica se move no fundo do horizonte («Alexander Nevsky» – Alexander Nevsky), a nobreza da vida livre e soberba dos grandes espaços (os *westerns*).

Mas eis a nota humorística: um soldado, da bela época, destacado para uma operação de limpeza, surge num longínquo plano filmado em picado, servindo-se da vassoura e da pá, perdido no meio da enorme parada do quartel, e simbolizando a imensidade da tarefa que tem de executar («Tire-au-Flanc»).

Quanto ao *grande plano,* constitui uma das contribuições específicas mais prestigiosas do cinema, e Jean Epstein soube caracterizá-lo de maneira admirável: «Entre o espectáculo e o espectador não há qualquer rampa. Não se olha a vida, penetra-se nela. Esta penetração permite todas as intimidades. Um rosto, ampliado pela lente, pavoneia-se, revela a sua geografia fervente... É o milagre da presença real, a evidência da vida, aberta como uma bela romã

descascada, a vida assimilável e bárbara. Teatro da pele.»[26] E também: «Um grande plano do olho já não é o olho, é UM olho: isto é, o cenário mimético em que aparece inesperadamente a personagem do olhar.»[27]

Evidentemente que é no grande plano do rosto humano onde melhor se manifesta a força de significação psicológica e dramática do filme e que este tipo de plano constitui a principal e, no fundo, a mais válida tentativa de cinema interior. A acuidade (e o rigor) da representação realista do mundo pelo cinema é tal que o ecrã pode fazer *viver* sob os nossos olhos os objectos inanimados[28]: penso num certo grande plano de «Zemlia» («Terra»), de que se pode dizer, sem ser paradoxal, que quem nunca viu este plano nunca *viu* uma batata. Mas a câmara de filmar sabe, principalmente, explorar os rostos, ler neles os dramas mais íntimos, e esta decifração das expressões mais secretas e mais fugazes é um dos factores determinantes do fascínio que o cinema exerce sobre o público: de Lilian Gish a Falconetti, de Louise Brooks a Greta Garbo, de Marlene Dietrich a Lucia Bose, de Charlot a Bogart, de James Dean a Gérard Philippe, o rosto – *máscara nua,* segundo a expressão de Pirandello – exerceu sempre a sua magia.

Contrariamente àquilo que André Malraux parece acreditar em *Esquisse d'une Psychologie du Cinéma,* não foi Griffith quem «inventou» o grande plano, utilizado desde 1900, como vimos, pelo inglês Smith, mas não há dúvida de que foi ele o primeiro a descobrir esta prodigiosa abertura sobre a alma humana, tal como foi seguidamente aplicada por Eisenstein, Pudovkin e Dreyer. O grande plano, que nos parece hoje natural, foi considerado na origem como uma audácia expressiva que teria muitas possibilidades de permanecer incompreensível para o espectador. Elmer Rice troçou muito espirituosamente do carácter «inverosímil» do grande plano; os heróis de *A Voyage to Purilia* contam: «o ninho de um pintarroxo, instalado numa árvore próxima que ainda não tínhamos notado, adquiriu proporções tais que recuámos assustados...

[26] *La Poésie d'Aujourd'hui,* p. 171.

[27] *Le Cinématographe vu de l'Etna,* p. 30.

[28] «Uma das grandes forças do cinema é o seu animismo. Na tela não há natureza morta». (Jean Epstein, *Le Cinématographe vu de l'Etna,* p. 13). Filmadas em primeiro plano com a câmara instalada à frente de uma locomotiva, em grande velocidade, as linhas inertes dos carris tornam-se uma serpente móvel e fantástica («La Bête Humaine» – A Fera Humana).

«Quando os contornos do pintarroxo diminuíram, vimos um cordeiro que ao longe surgiu com a aparência de um elefante...»[29]

O grande plano corresponde (salvo quando tem um valor unicamente descritivo e desempenha o papel de uma ampliação explicativa) a uma invasão do campo da consciência, a uma tensão mental considerável, a um modo de pensar obsessivo. É o resultado natural do *travelling* para a frente, que a maior parte das vezes nada mais faz do que reforçar e valorizar a carga dramática que o próprio grande plano constitui. No caso de um plano mostrando um objecto, ele exprime geralmente o ponto de vista de uma personagem, materializando o vigor com o qual um sentimento ou uma ideia se impõem ao seu espírito: veja-se o grande plano do corta-papéis que serve para o empregadito escarnecido apunhalar «La Chienne», ou o grande plano do copo de leite, talvez envenenado, que aterroriza a heroína de «Suspicion» (Suspeita). Se se trata do plano de um rosto humano, ele pode, evidentemente, ser o «objecto» do olhar de uma outra personagem da acção, mas, em geral, o ponto de vista é o do espectador através da interpretação da câmara. Então, o grande plano sugere uma forte tensão mental da personagem, tais como, os planos da face dolorosa de Laura cada vez que ela mergulha no passado («Brief Encounter» – Breve Encontro) ou os de Jeanne d'Arc, vítima da tortura mental que lhe infligiram os juízes no filme de Dreyer. A impressão de mal-estar ou de angústia pode ser reforçada com um enquadramento «anormal» (como o fragmento do rosto de uma personagem de «L'Inondation», ao pensar no crime que acaba de cometer) ou pela utilização de um grande plano muito aproximado, que se chama *pormenor* ou *insert* (o olho da jovem mulher que beija o oficial ferido em «A Farewell to Arms» – O Adeus às Armas, o olho do bêbado de «The Lost Week-End» – Farrapo Humano, acordado do seu sono alcoólico pela campainha do telefone, ou a boca do herói de «Och Efter Skymming Kommer Mörker» – «Depois do Crepúsculo vem a Noite», no auge de uma das suas crises, murmurando palavras incoerentes).

[29] *A Voyage to Purilia*, p. 29. Eis uma história que conta Jean R. Debrix: «Projectava-se um filme de higiene elementar sobre o tracoma perante uma assistência de camponeses africanos. O realizador utilizara várias vezes o grande plano para mostrar de que modo a mosca pode transmitir os germes da doença. A maioria dos espectadores soltou gritos de surpresa, declarando convictamente que nunca tinham visto moscas daquele tamanho na sua terra.»

OS ÂNGULOS DE FILMAGEM

Quando não são directamente justificados por uma situação ligada à acção, os ângulos de filmagem excepcionais podem adquirir um significado psicológico particular.

O *plano contrapicado* (o assunto é fotografado de baixo para cima, colocando-se a objectiva abaixo do nível normal do olhar) dá em geral uma impressão de superioridade, de exaltação e de triunfo, porque engrandece os indivíduos e tende a magnificá-los, recortando-os no céu até os envolver numa auréola de neblina.

Em «Putyovka v Zhizn» («O Caminho da Vida»), a filmagem em contrapicado dos rapazes a transportar carris simboliza a sua alegria no trabalho e a vitória que conseguiram sobre eles próprios. Um ângulo semelhante materializa o poder do capitalista Lebedev de «Konyetz Sankt-Peterburga» («O Fim de São Petersburgo»), a superioridade moral e o génio militar de «Alexander Nevsky» – Alexander Nevsky, a nobreza dos três camponeses mexicanos injustamente condenados à morte («Que Viva Mexico!» – Que Viva México). Finalmente, em «Der Letzte Mann» (O Último dos Homens), o protagonista, o porteiro de um grande hotel, orgulhoso do seu rutilante uniforme, é fotografado num discreto plano contrapicado até ao momento em que a sua decadência é mais acentuada pelo ângulo inverso.

O *plano picado* (filmagem de cima para baixo) tem tendência para tornar o indivíduo ainda mais pequeno, esmagando-o moralmente ao colocá-lo no nível do solo, fazendo dele um objecto levado por uma espécie de determinismo impossível de ultrapassar, um brinquedo do destino.

Encontra-se um bom exemplo deste efeito em «Shadow of a Doubt» (Mentira): no momento em que a jovem descobre a prova de que o tio é um assassino, a câmara inicia bruscamente um *travelling* para trás, depois eleva-se, e o ponto de vista assim obtido dá perfeitamente a impressão de horror e de desencorajamento que se apodera da heroína. Melhor exemplo, por ser mais natural, foi conseguido em «Roma, Città Aperta» (Roma, Cidade Aberta): a sequência da morte de Maria é filmada, de um ponto de vista normal, mas o plano durante o qual ela é morta pelos alemães foi filmado do último andar de um prédio e a

jovem, ao correr pela rua, parece um frágil e minúsculo animal lutando contra um destino inexorável.

Repare-se na seguinte combinação de dois ângulos de «Le Baron de l'Écluse» (O Senhor Barão) e que evidencia uma aproximação significativa: Jean Gabin, com um ar muito seguro de si, telefona a um amigo para pedir dinheiro emprestado (fica enquadrado num plano contrapicado ligeiramente acentuado); infelizmente, o amigo encontra-se ausente, e a sua aparência de segurança dá subitamente lugar ao desencorajamento (um curto *travelling* vertical para cima encadeia com um plano picado muito evocador, o movimento da câmara evidencia de modo bastante sensível a derrocada moral da personagem).

É necessário assinalar alguns exemplos raros de filmagens verticais. Em «L'Argent» (O Dinheiro), Marcel L'Herbier colocou a câmara no zénite da sala principal da Bolsa e obteve um ponto de vista bastante original sobre o formigar dos homens de negócios; vê-se um plano vertical semelhante, embora muito mais expressivo, em «The Paradine Case» (O Caso Paradine), no momento em que o advogado da acusada, aniquilado pela confissão da sua cliente, acaba de reconhecer a sua incompetência e abandona a sala do tribunal num silêncio de morte. Em sentido contrário, René Clair dispôs a câmara num plano contrapicado vertical suficientemente malicioso para nos permitir contemplar a roupa de baixo de um dançarina de 1925 em «Entr'acte»; ponto de vista mais interessante é o do herói de «Vampyr», transportado (em sonho) num caixão cuja tampa contém uma pequena janela, ou ainda o do protagonista de «A Farewell to Arms» (Adeus às Armas) transportado numa maca, que vê desfilar as ogivas do convento transformado em hospital, assim como os rostos que se debruçam sobre ele.

Sucede também, mas muito raramente, que a câmara se mova, não em redor do seu eixo transversal, mas em torno do eixo óptico. Consegue-se então aquilo que se chama *enquadramento inclinado,* mas estes efeitos podem entrar na categoria dos ângulos.

Se são empregues subjectivamente, mostram o ponto de vista de alguém que não se encontra numa posição vertical. Desde 1924, num filme intitulado «Le Petit Jacques», um enquadramento inclinado correspondia ao ponto de vista de um prisioneiro deitado e que via o director da prisão entrar na sua cela,

acompanhado de um guarda[30]; encontram-se efeitos análogos em vários filmes de Hitchcock e, especialmente, no início de «Notorious» (Difamação), quando a imagem do polícia oscila em redor do seu eixo à medida que ele se aproxima da heroína estendida na cama.

Tratado objectivamente, o processo pode tomar um sentido nitidamente mais interessante e mais expressivo. Em «Oktiabr» (Outubro), um grupo de soldados dispara um canhão num plano filmado com uma leve inclinação (parecem encontrar-se numa estrada ascendente) em contrapicado. O ponto de vista conseguido desta maneira dá uma impressão vigorosa de esforço físico e de força.

Um enquadramento inclinado pode também provocar um efeito cómico. Tal efeito tende a fazer ver ao espectador que Charlot sobe uma ladeira muito inclinada... empurrando um carrinho excessivamente carregado («Work» – Charlot Aprendiz).

Por fim, e o caso é o mais interessante para reforço do que afirmamos, o enquadramento inclinado pode querer materializar, aos olhos do espectador, uma imposição sofrida por uma personagem. Por exemplo: uma perturbação ou um desequilíbrio moral.

Pode distinguir-se um ponto de vista subjectivo (atribuído a uma personagem da acção) e um ponto de vista objectivo (atribuído ao espectador):

Ponto de vista subjectivo: no momento em que o assassino decide matar a sobrinha, um enquadramento inclinado exprime a confusão do homem que tem de cometer um novo crime para fazer desaparecer uma testemunha incómoda («Shadow of a Doubt» – Mentira); quando a heroína pensa suicidar-se, a imagem oscila e somente volta à posição horizontal quando, depois de vencida a crise, os reflexos do comboio, sob o qual se iria deitar, se extinguem no seu rosto alucinado («Brief Encounter» – Breve Encontro); efeito semelhante foi utilizado para exprimir a inquietação de um homem que teme ser acusado do assassínio da sua mulher («Strangers on a Train» – O Desconhecido do Norte-

[30] *Cinéa-Ciné pour tous* (números 8 e 9, Março de 1924) fala deste efeito de enquadramento, detendo-se de tal modo na sua originalidade que leva a pensar tratar-se da primeira utilização do processo.

-Expresso) e a da trapezista, no momento de se lançar no vazio («Lola Montès» – Lola Montes).

Ponto de vista objectivo: um enquadramento inclinado (utilizado permanentemente) tende a tornar sensível ao espectador o mal-estar que nasce do sórdido episódio do médico que provoca abortos («Carnet de Bal» – Carnet de Baile) ou da inquietante presença de um feiticeiro que não recua perante o crime («Sortilèges»).

Assinalemos finalmente o que se poderá chamar enquadramento *desordenado,* devido ao facto da câmara ser sacudida em todos os sentidos.

Ponto de vista subjectivo: a agitação da câmara dá o ponto de vista subjectivo das personagens atingidas pelo tiroteio («Bronenosetz Potyomkin» – O Couraçado Potemkine); dois homens feridos por balas vacilam e caem, de costas, vendo a paisagem rodopiar («La Rose et le Réséda»); o mesmo efeito sugere as impressões de um jovem soldado mortalmente ferido («Letyat Juravli» – Quando Passam as Cegonhas).

Ponto de vista objectivo: num antigo filme burlesco americano, a câmara de filmar é violentamente sacudida para simular um tremor de terra («Harry in Mission»); querendo mostrar a Convenção Francesa agitada pela tempestade das paixões políticas, Gance balança a câmara como se ela fosse arrastada ao sabor das ondas alterosas («Napoléon» – Napoleão) e Clouzot sublinha, recorrendo a um balanço lateral, os ziguezague eufóricos de Jo ao volante do camião antes da queda fatal numa ravina («Le Salaire de la Peur» – O Salário do Medo). É igualmente balouçando a câmara que se sugere o movimento agitado de um navio.

Para acabar: eis um exemplo em que um ponto de vista subjectivo se torna objectivo. Um plano que representa homens transportando com dificuldade um caixão pesado é agitado por movimentos desordenados. Tudo se passa como se estes movimentos, que exprimem o ponto de vista dos homens sofrendo com a carga, tivessem sido transferidos para o ponto de vista do espectador, deixando o plano de representar a paisagem que estes homens vêem sob os seus olhos para nos mostrar a sua própria imagem; a «objectivação» realizada deste modo decuplica a participação sensível do espectador no conteúdo da imagem («La

Chute de la Maison Usher» – A Queda da Casa Usher); a câmara, agitada pelo impacto da explosão, que traduz simultaneamente o pânico da multidão e a impressão subjectiva do espectador («Metropolis»).

OS MOVIMENTOS DA CÂMARA

Sem começarmos por distinguir os diferentes tipos de movimentos de câmara, tentemos definir as suas diversas funções do ponto de vista da expressão fílmica:

A – *Acompanhamento de uma personagem ou de um objecto em movimento:* a câmara segue a diligência lançada a galope («Stagecoach» – A Cavalgada Heróica) ou o comboio atravessando a noite («Vivre pour Vivre» – Viver por Viver).

B – *Criação da ilusão de movimento de um objecto estático:* um *travelling* para a frente dá a sensação de que a Fortaleza Voadora se move sobre a pista de voo («The Best Years of Our Lives» – Os Melhores Anos da Nossa Vida);

C – *Descrição de um espaço ou de uma acção possuindo um conteúdo material ou dramático único e unívoco:* um *travelling* para trás mostra progressivamente o baile ao ar livre («Quatorze Juillet» – Quatorze de Julho); um *travelling* lateral revela os combates furiosos na fábrica de tractores («Stalingradskaya Bitva» – «A Batalha de Estalinegrado»);

D – *Definição de relações espaciais entre dois elementos da acção* (entre duas personagens ou entre uma personagem e um objecto): pode existir uma relação simples de coexistência espacial, mas também pode constituir a introdução de uma ameaça ou de um perigo através de um movimento de câmara que vai de uma personagem ameaçadora à personagem ameaçada – mas geralmente este movimento mostra uma personagem impotente ou desarmada, focando seguidamente uma personagem que se encontra num estado de superioridade táctica, que

vê sem ser visto, etc., (a rapariga revela a Charlot que ele é a revelação do espectáculo, depois a câmara mostra o empresário a espreitá-los – «The Circus» – O Circo) ou um objecto que é origem ou símbolo de perigo (dois jovens casados com ar feliz encostam-se na amurada de um navio: a câmara recua, fazendo entrar no campo de visão um salva-vidas com o nome *Titanic* – «Cavalcade»[31]) ou para estabelecer um elo topográfico entre dois elementos da acção: os dois fugitivos julgam que estão perdidos na vegetação aquática, mas um *travelling* vertical mostra-nos que estão perto da água livre – («African Queen» – A Rainha Africana).

E – *Acentuar dramaticamente uma personagem ou um objecto* destinados a representar uma função importante no desenrolar da acção (*travelling* efectuado de modo a enquadrar, em primeiro plano, o rosto de Harry Lime, que se julga ter morrido – «The Third Man» – O Terceiro Homem; o mesmo movimento realizado sobre uma vela que vai ser a causa do incêndio na cabana do cego – «Genbaku No Ko» – «As Crianças de Hiroxima») ou constituindo uma imagem choque (*travelling* curto e rápido para mostrar uma cabeça de morto embalsamada – «The Most Dangerous Game» – O Malvado Zaroff).

F – *Expressão subjectiva do ponto de vista de uma personagem em movimento* (a entrada no miserável campo de passagem visto do camião dos emigrantes – «The Grapes of Wrath» – As Vinhas da Ira; o avançar inquieto das personagens para o pórtico de ginástica coberto de corvos – «The Birds» – Os Pássaros);

G – *Expressão da tensão mental de uma personagem:* ponto de vista *subjectivo* (*travelling* para a frente muito rápido, exprimindo o pânico do tio assassino no momento em que se apercebe que a sobrinha tem no dedo o anel que testemunha o seu crime – «Shadow of a Doubt» – Mentira) e ponto de vista *objectivo* (*travelling* para a frente sobre o rosto de Laura

[31] Os movimentos de câmara são um dos processos de criação de emoção pelo facto de suscitarem sentimentos e expectativa, mais ou menos inquietos, daquilo que iremos ver seguidamente.

sempre que ela revive um episódio do passado – «Brief «Encounter» – Breve Encontro).

As três primeiras espécies de funções são puramente «descritivas», quer dizer que o movimento da câmara não tem valor como tal, mas somente por aquilo que permite ver ao espectador (este movimento é puramente virtual nos casos A e B e poderia ser substituído por uma série de planos separados no caso C). Pelo contrário, os quatro últimos géneros têm um valor «dramático», quer dizer que o movimento em si próprio tem uma significação como tal e que visa exprimi-la ao sublinhar um elemento material ou psicológico chamado a desempenhar um papel decisivo no desenrolar da acção.

Ao lado destas funções descritiva e dramática, pode definir-se uma terceira, evidenciada nos filmes de Alain Resnais e Jean-Luc Godard, e que se poderia qualificar de *função rítmica.* Em «À Bout de Souffle» (O Acossado), a câmara, perpetuamente móvel, cria uma espécie de dinamização do espaço, o qual, em vez de permanecer como um quadro rígido, se torna fluido e vivo: as personagens têm o aspecto de ser arrastadas num movimento balético (quase se poderia falar de uma *função coreográfica* da câmara na medida em que é ela que *dança*); por outro lado, modificando a cada instante o ponto de vista do espectador, os movimentos incessantes da câmara desempenham um papel análogo ao da montagem e acabam por conferir ao filme um ritmo próprio que é um dos elementos essenciais do seu estilo[32].

Nos filmes de Resnais, como «Hiroshima Mon Amour» (Hiroxima Meu Amor), «L'Année Dernière à Marienbad» (O Último Ano em Marienbad), bem como nas suas curtas metragens, os movimentos de câmara (sobretudo o *travelling* para a frente) não desempenham propriamente (ou pelo menos essencialmente) um papel descritivo, mas sim uma função de penetração, quer seja no universo de um pintor («Van Gogh» – Van Gogh), quer seja na recordação,

[32] Mas não esqueçamos que Ophüls se afeiçoara, havia muito tempo, aos movimentos envolventes de uma câmara felina lançada numa dança incessante em torno das personagens («Madame de...» – Madame de...).

nos arcanos da memória («Nuit et Brouillard» – Noite e Nevoeiro, os *travellings* na cidade de Nevers em «Hiroshima Mon Amour»). Pelo seu carácter irrealista e quase onírico (encontra-se muito próximo dos movimentos que efectuamos nos nossos sonhos), o *travelling* completa e reforça o papel (análogo, sobre outros aspectos) da música e do comentário dito no *presente;* por fim, os movimentos da câmara valem às vezes muito simplesmente pela sua beleza pura, pela presença viva e envolvente que conferem ao mundo material e também pela intensidade irresistível do seu lento e longo desenvolvimento (os *travellings* nas ruas de Hiroxima).

Pode dizer-se que existe uma *função encantatória* dos movimentos da câmara e que eles correspondem, no plano sensorial (sensual), aos efeitos da montagem rápida sobre o plano intelectual (cerebral).

É possível distinguir três espécies de movimentos de câmara: *travelling,* panorâmica e trajectória.

O *travelling* consiste numa deslocação da câmara durante a qual o ângulo entre o eixo óptico e a trajectória da deslocação permanece constante.

O *travelling vertical* é bastante raro, e geralmente não tem outro papel senão o de acompanhar uma personagem em movimento. Assim, em «Riso Amaro» (Arroz Amargo), a câmara segue a trabalhadora rural subindo o andaime, do cimo do qual se vai precipitar; encontramos um movimento mais expressivo em «Citizen Kane» (O Mundo a Seus Pés), no qual a câmara se eleva para o tecto no momento em que Susan canta, mostrando este progressivo afastamento, de forma cruel, a fraqueza vocal da cantora; depois, a câmara enquadra dois aderecistas que exprimem por gestos a pouca admiração que lhes inspira o talento da esposa de Kane.

Mais interessantes (e mais raros) são os *travellings* verticais em que o eixo óptico da câmara não é horizontal mas vertical. No caso do *travelling* para a frente, a câmara parece descer em queda livre para exprimir o ponto de vista subjectivo de uma personagem que cai no vazio: um homem que se despenha do alto de um farol («Gardiens de Phare»), uma trapezista, durante a execução do salto da morte («Lola Montès» – Lola Montes). Eis um caso em que um movimento semelhante (mas virtual) exprime um conteúdo mental: um velho, desesperado pela miséria, pensa no suicídio e, como olha através da janela, um

travelling para a frente, rápido, em picado, mostra em primeiro plano a calçada da rua («Umberto D» – Umberto D).

O *travelling* para trás (de baixo para cima) é assimilável a um efeito de plano em picado, exprimindo o aniquilamento moral da personagem: um adolescente precipita-se para ver a noiva, mas o seu irmão, que ficara no alto da escada, anuncia-lhe que a rapariga morrera; um *travelling* muito rápido parece esmagá-lo contra o chão («Dom v Kotorom ia Jivu» – «A Casa Onde Vivo»).

O *travelling* lateral tem geralmente um papel descritivo. Em «Veselye Rebiata» (Os Alegres Foliões) a câmara percorre uma praia superpovoada de banhistas e mostra cenas bastante cómicas, enquanto na sequência inicial de «Kanal» (Canal) a câmara acompanha longamente (durante três minutos e meio) os insurrectos que se dirigem, através das ruínas, para a sua nova posição. Mas eis o mais subjectivo: em «Tokyo Monogatari» (Viagem a Tóquio) um *travelling* lento e curto, excepcional na obra de Ozu, incondicional do plano fixo, faz-nos subitamente descobrir, ao passar uma esquina, o velho casal sentado num banco: a câmara pára, então, numa atitude discreta.

O *travelling* para trás pode ter vários significados:

1 – *Conclusão:* no final de «The Crowd» (A Multidão), a câmara afasta-se do casal a cujo drama familiar acabámos de assistir e reinsere os dois protagonistas no público de uma sala de cinema; no final de «Dernier Métro» (O Último Metro), a câmara afasta-se das personagens e a cortina de cena corre: percebemos então que estavam a representar uma peça de teatro;
2 – *Afastamento no espaço:* o marinheiro doente é observado pelos seus dois companheiros de repatriamento do táxi que os leva, depois de o terem deixado à porta de casa («The Best Years of Our Lives» – Os Melhores Anos da Nossa Vida);
3 – *Acompanhamento de uma personagem a caminhar* e de que é dramaticamente importante que se veja o rosto: deste modo, no final de

«Les Portes de la Nuit», um *travelling* para trás permite conservar em primeiro plano o rosto de Diego, magoado pelo trágico fim do seu amor;

4 – *Desapego moral:* ver o belo efeito final de «I Vitelloni» (Os Inúteis), com uma série de *travellings* para trás, mostrando os mandriões a dormir, e que simboliza a separação do jovem Moraldo em relação ao atoleiro moral que era a sua vida de parasita estéril;

5 – *Impressão de solidão, de prostração, de impotência, de morte:* o *travelling* final de «Hon Dansande en Sommar» (Ela Só Dançou um Verão) sobre o jovem desesperado pela morte da rapariga que amava; o *travelling* de «Les Parents Terribles» que sugere a partida da *roulotte* para novas aventuras; o *travelling* de «Une Si Jolie Petite Plage» sobre as duas personagens progressivamente absorvidas pela extensão desértica da praia, dando a imagem da sua miséria moral; o *travelling* de «Der Blaue Engel» (O Anjo Azul) sobre o velho professor morto de desespero e de vergonha na cadeira que abandonara num momento de loucura; ou ainda o comovente *travelling* para trás, mostrando o rio salpicado pela chuva, em «Une Partie de Campagne» (Um Passeio no Campo), movimento que, pelo seu comprimento insistente e pela tristeza do seu conteúdo, exprime angustiosamente a nostalgia de uma felicidade impossível.

Finalmente, é necessário estudar o *travelling* para a frente, que é um movimento muito mais interessante, sem dúvida porque é mais natural. Corresponde, com efeito, ao ponto de vista de uma personagem que avança ou então corresponde à direcção do olhar no sentido de um centro de interesse.

Relembremos, em primeiro lugar, o *travelling* para a frente justificado por uma utilização subjectiva da máquina de filmar («Lady in the Lake» – A Dama do Lago). Também se pode dar, excepcionalmente, o ponto de vista de um animal (um touro em «Staroye i Novoye» – A Linha Geral), ou mesmo de uma coisa (uma bola de neve em «Napoléon» – Napoleão). Posto isto, eis as diversas funções expressivas do *travelling* para a frente:

▲ «*Metropolis*» (Metrópolis, Fritz Lang, 1926)

▼ «Octobre» (Outubro, Serguei M. Eisenstein, 1927)

▲ «Bronenosetz Potyomkin» (O Couraçado Potemkine, Serguei M. Eisenstein, 1925) ▼ «Que Viva Mexico!» (Que Viva México, Serguei M. Eisenstein, 1931)

1 – *Introdução:* o movimento introduz-nos no mundo em que a acção se vai desenrolar – como o longo *travelling* para a frente na estrada à beira do Pó, durante o genérico de «Ossessione» (Obsessão), ou o começo de «The Set-Up» (Nobreza de Campeão), onde a câmara, partindo de um plano geral, vai enquadrar o lutador adormecido no seu quarto de hotel;

2 – *Descrição de um espaço material:* a visão dos carris que parecem fugir à frente da locomotiva («La Bête Humaine» – A Fera Humana), a paisagem vista do comboio penetrando na floresta até chegar à cidade («Sunrise» – Aurora) ou o longo travelling na trincheira cheia de soldados que esperam o sinal de ataque («Paths of Glory» – Horizontes de Glória).

3 – *Evidência de um elemento dramático importante:* o longo *travelling* que vai enquadrar, sobre o trenó lançado na fogueira, a palavra «Rosebud», cujo significado foi procurado, em vão, durante todo o filme – «Citizen Kane» – O Mundo a seus Pés, ou o *travelling* que reenquadra o cadáver da deportada que acabou de se atirar contra as grades electrificadas – «Kapò».[33]

4 – *Passagem para a interioridade,* quer dizer, introdução da representação objectiva do sonho (a criança sonha com a captura de «Crin Blanc» – Crina Branca), da memória (o ébrio que revive certos momentos da sua decadência – «The Lost Week-End» – Farrapo Humano; a corrida quase onírica do carro na estrada, que funciona como um regresso ao tempo anterior ao início da narrativa – «Partir, Revenir»);

5 – Por fim, e esta função é sem dúvida a mais interessante, o *travelling* para a frente *exprime, objectiva, materializa a tensão mental* (impressão, sentimento, desejo, ideias violentas e súbitas) de uma *personagem.* É possível distinguir três utilizações diferentes do movimento nesta perspectiva:

[33] Este movimento de câmara suscitou a cólera de Jacques Rivette, que deu o título de *«De l'Abjection» (Da Abjecção)* à sua crítica, em que citava a famosa fórmula de Godard «os *travellings* são uma questão moral» e concluía: «O cineasta julga aquilo que mostra e é julgado pela forma como o mostra.» (*Cahiers du Cinéma,* n.º 120, Junho 1961).

— em primeiro lugar, um tratamento que chamarei *objectivo,* porque a câmara não adopta o ponto de vista da personagem, mas sim o do espectador, o ponto de vista virtual. Assim, um *travelling* muito rápido vai enquadrar o rosto aterrorizado de Bonfiglio, camponês rico, no momento em que ele vê, diante da sua casa, de espingarda na mão, o pastor que mandara prender depois de lhe ter roubado as suas ovelhas («Non c'è Pace tra gli Ulivi» – Não há Paz entre as Oliveiras); o mesmo efeito (num filme mudo), apresentando em grande plano a boca de uma mulher a gritar por socorro («The Cat and the Canary» – O Legado Misterioso); o comissário procura recordar-se a propósito de que crime houvera já um caso relacionado com os cigarros Ariston: três *travellings* curtos, para a frente, com pausas, em direcção do seu rosto, parecem corresponder aos progressos das suas recordações («M» – Matou);

— tratamento *subjectivo,* em segundo lugar, quer dizer, a câmara substitui-se exactamente ao olhar da personagem, de que é necessário exprimir o conteúdo mental. O *travelling* denomina-se «realista» se a personagem avança: em «Shadow of a Doubt» (Mentira), um *travelling* para a frente dá-nos o ponto de vista da rapariga que, sabendo que está em perigo, perscruta o rosto hostil do seu tio, avançando na sua direcção (a impressão de angústia é ainda reforçada por um efeito de plano contrapicado em detrimento da jovem, vendo-se o tio no cimo da escadaria);

— finalmente, chamarei *subjectivo não-realista* a um *travelling* que, mostrando a personagem principal numa posição imóvel, exprima então o modo aceitável, a «projecção» do olhar, o movimento da atenção e da tensão mental do herói ao dirigir-se para um objecto cuja percepção reveste, para ele, uma importância dramática considerável, podendo tratar-se inclusivamente de uma questão de vida ou morte. Esta utilização da câmara valeu-nos alguns efeitos admiravelmente expressivos da linguagem cinematográfica, como o que se pode ver no célebre «Blackmail» («Chantagem»), de Hitchcock, onde um *travelling* extremamente rápido enquadra em grande plano o rosto de um morto, exprimindo a súbita revelação que o polícia tem de que o assassino é a sua própria noiva, de quem acaba de encontrar uma luva esquecida na sala; em «Quatorze Juillet» (Catorze de Julho), Anna, desamparada pela morte súbita da mãe, corre para a janela e chama o seu amigo Jean, que vive na casa defronte: materializando então o chamamento desesperado da rapariga, a câmara atravessa a rua e acaba por mostrar, em primeiro plano, a cama vazia no quarto do rapaz; no momento em que a heroína de «The Rain Came» (A Maldição da Índia) compreende, aterrorizada, que acabou de beber um copo de água pertencente a uma doente que sofria de tifo, a câmara dá um salto assombroso para a frente, mostrando em grande plano o copo fatal que brilha na penumbra.

A *panorâmica* consiste numa rotação da câmara em redor do seu eixo vertical ou horizontal (transversal), sem deslocamento do aparelho. Depois de ter relembrado que é geralmente justificada pela necessidade de seguir uma personagem ou um veículo em movimento, distinguirei três tipos principais de panorâmicas:

— as panorâmicas puramente *descritivas* que têm por finalidade a exploração de um espaço: representam frequentemente uma função introdutória ou conclusiva (as panorâmicas no bairro Stalingrad em Paris, no início e no fim de «Les Portes de la Nuit»), ou ainda evocam o movimento do olhar de uma personagem em redor de si (neste caso começam ou acabam no rosto da testemunha: a professora que olha as ruínas da cidade, em «Genbaku No Ko» – «As Crianças de Hiroxima»; ou o prisioneiro repatriado, diante das ruínas da sua casa, em «Il Bandito» – O Bandido, de Lattuada);

— as panorâmicas *expressivas* são fundadas sobre uma espécie de trucagem, com uma utilização não realista da câmara, e destinam-se a sugerir uma ideia ou uma impressão: as panorâmicas circulares que sugerem a embriaguês do velho no casamento da filha («O Último dos Homens»), a vertigem dos dançarinos («Putyovka v Zhizn» – «O Caminho da Vida») ou o pânico de uma multidão após um crime («Episode») ou a agitação de um homem que enfrenta a angústia do suicídio: enquanto ele revolteia em torno de si próprio, a câmara roda em torno dele, acrescentando assim a sua própria vertigem física à perturbação psicológica da personagem («Le Feu Follet»);

— as panorâmicas a que chamarei *dramáticas* são muito mais interessantes porque desempenham um papel directo, na narrativa. Têm como finalidade estabelecer relações especiais, ou entre um indivíduo que olha a cena e o objecto observado, ou então entre um ou mais indivíduos, por um lado, e um ou vários outros que observam, por outro lado: neste caso, o movimento dá uma impressão de ameaça, de hostilidade, de superioridade táctica (ver sem ser visto, por exemplo) por parte daquele ou daqueles para quem a câmara se dirige em segundo lugar. Além do exemplo já citado no início deste capítulo («The Circus» – O Circo), encontra-se outro exemplo famoso em «Stagecoach» (A Cavalgada Heróica), quando a câmara, colocada no alto de uma aresta rochosa, depois de ter seguido a diligência que caminha no vale, se desloca de repente para um grupo de índios que se preparam para uma emboscada. Processo análogo em «Shadow of a Doubt» (Mentira), onde a câmara abandona os dois polícias decepcionados e vai enquadrar o homem que procuravam e que os espreita depois de ter fugido. Nestes dois exemplos há um plano em picado que dá a impressão de aumentar o fracasso da busca, por um lado, e o desânimo dos polícias, por outro.

Finalmente, a *trajectória,* combinação indefinida de *travelling* e de panorâmica, efectuada com o auxílio de uma grua, é um movimento bastante raro e geralmente muito pouco natural para se poder integrar totalmente na narrativa, se se mantiver puramente descritivo. É o caso de uma trajectória que se encontra em «Caccia Tragica»: a câmara segue Michael, cuja noiva foi raptada por bandidos, depois sobe, descobrindo, em plano de conjunto, a cooperativa onde acaba de ser dado o sinal de alarme, voltando a descer até enquadrar Michael e o director em primeiro plano.

A trajectória tem frequentemente, quando colocada no princípio do filme, a função de introduzir o espectador no universo que descreve com maior ou menor insistência (ver os genéricos de «Le Diable au Corps», ou de «Il Cristo Proibito», ou de «Odd Man Out» – A Casa Cercada, com imagens sobrepostas, mostrando, de avião, as paisagens onde decorre a acção).

Mas é necessário citar algumas trajectórias cujo vigor de expressão merece ser assinalado. Relembrarei primeiramente aquela célebre de «Notorious» (Difamação), de Hitchcock: a câmara, partindo de um plano de conjunto em picado, mostrando um vestíbulo, desce, dando viravoltas, terminando num grande plano de uma pequena chave que a heroína segura na mão e cuja enorme importância na acção é sublinhada pelo movimento da câmara. «Le Crime de Monsieur Lange» contém uma trajectória que fez sensação na época: a câmara, colocada no interior da casa, mostra-nos Lange a pegar num revólver, depois segue-o enquanto ele atravessa a oficina de impressão, desce a escada e sai para o pátio do edifício para se juntar e matar o ignóbil Batala, «ressuscitado» unicamente para se apropriar dos benefícios da cooperativa; aqui, o longo movimento do aparelho exprime vigorosamente a marcha irresistível dos acontecimentos, a vontade lúcida e resoluta de Lange de fazer justiça pelas suas mãos. «The Paradine Case» (O Caso Paradine) comporta uma trajectória muito espectacular na sequência do tribunal: a câmara gira em redor da jovem acusada da morte do marido e sentada no banco dos réus, filmando-a ao mesmo tempo que enquadra o criado da vítima entrando na sala para prestar declarações; parece-me que se pode ver nesta vontade de manter, durante um longo momento, os dois protagonistas no mesmo enquadramento, além da preocupação de mostrar em primeiro plano o rosto da jovem, onde se vislumbra uma expressão de inquietação atenta, o desejo de Hitchcock de sugerir a existência entre eles de uma relação ainda indefinida mas que a continuação do filme irá evidenciar, revelando como

estão ligados nesta aventura. Encontra-se um movimento um pouco análogo em «Hamlet» (Hamlet) no momento em que os comediantes representam a peça que vai desmascarar o rei assassino: a câmara, embora foque os actores, efectua em torno da sala variados movimentos semi-circulares, descobrindo de cada vez, em primeiro plano, novos elementos dramáticos, como seja o terror crescente do rei, satânicas expressões triunfais de Hamlet, curiosidade cada vez maior de Horatio e dos outros assistentes em relação ao comportamento do rei.

Muito belo efeito também aquele que se observa em «Sunrise» (Aurora), no momento em que o homem vai, de noite, juntar-se à mulher desconhecida por quem está apaixonado: a câmara segue-o longamente, depois abandona-o e, avançando rapidamente através do campo iluminado pelo luar, vai descobrir a mulher que o espera; a duração e a audaciosa complicação do movimento sublinha a importância do encontro (onde vai ser decidida a morte da jovem esposa) e a rapidez da câmara traduz a impaciência do homem em reencontrar a mulher que ama. Para finalizar, recordarei uma trajectória que se encontra em «Das Testament von Dr. Mabuse» (O Testamento do Dr. Mabuse) na sequência inicial e que é uma das mais extraordinárias da história do cinema: a cena passa-se numa espécie de despensa atravancada com os mais diversos objectos, enquanto de um local vizinho chega o barulho ensurdecedor de uma máquina que se imagina demoníaca; a câmara avança lentamente, explorando o cenário, pormenorizando os objectos amontoados, vasculhando os recantos; bruscamente, com um movimento breve e rápido, descobre um homem que espreita por detrás de uma caixa, com o rosto marcado pelo terror. Fritz Lang transferiu audaciosamente para o espectador-câmara a surpresa do homem por se ver descoberto (virtualmente, pela máquina de filmar) e, ao mesmo tempo, a sua angústia (real) provocada pelo pensamento de ser descoberto por aqueles de quem procurava esconder-se. Mas em «Madame de...» encontra-se um efeito muito mais elaborado: uma longa trajectória em que se sucedem espaços diferentes e temporalidades sucessivas (através de fusões-encadeados), sendo a continuidade dramática assegurada pelo diálogo.

Estes movimentos de câmara, complexos e subtis, podem ser muito belos quando são, como nos exemplos precedentes, carregados de significação. Se não forem mais do que uma demonstração de virtuosismo, o seu valor não vai

além da anedota. É o caso, por exemplo, da espantosa trajectória com que se inicia «Veselye Rebiata» (Os Alegres Foliões), que é, sem dúvida, a mais longa da história do cinema, e na qual a câmara dá viravoltas durante quatro minutos para seguir o pastor da voz de ouro guiando o seu rebanho. O mais célebre exemplo deste virtuosismo gratuito é sem dúvida o de «Je suis Cuba»: a câmara (operada pelo malogrado Serguei Ouroussevski) sai de um quarto pela janela, desce ao longo do edifício, mergulha numa piscina, no meio dos nadadores, e reaparece na varanda da casa ao lado, num movimento sem cortes, que dura alguns minutos.

Esta análise do papel criador da câmara de filmar é a sequência lógica do capítulo precedente e constitui um estudo prático da imagem compreendida como elemento de base da linguagem cinematográfica. Põe em relevo a evolução progressiva da imagem, indo do estático ao dinâmico. As etapas sucessivas da descoberta dos processos de expressão fílmicos correspondem naturalmente a uma libertação, cada vez mais forte, dos entraves da óptica teatral e à instauração de uma visão cada vez mais especificamente cinematográfica.

É possível falar ao mesmo tempo de uma *estrutura plástica* da imagem, conceito estático na medida em que a imagem se aparenta, de início, com um quadro ou uma gravura e de uma *estrutura dinâmica,* porque assistimos a uma dinamização progressiva dos pontos de vista: ângulos pouco habituais, grandes planos, movimentos de câmara, profundidade de campo (regressaremos, mais tarde, a esta última noção).

Mas nunca será demais sublinhar que o ecrã define um espaço privilegiado cujo enquadramento deve permanecer virtual e que deve ser uma abertura sobre a realidade e não uma prisão quadrangular: o espectador nunca pode esquecer que o resto da realidade continua a existir para lá daquilo que vê e que tem a possibilidade de, em qualquer momento, entrar no enquadramento[34];

[34] Por exemplo quando o enquadramento sugere ao espectador, de forma muito incisiva, que uma determinada porta ou janela não são apenas elementos do cenário, mas que alguém ou alguma coisa (benéfica ou maléfica, de onde o *suspense*) vai entrar ou aparecer: a criança que surge ao lado da mãe («The Kid»- O Garoto de Charlot»), a Besta passando o focinho pelo vidro, antes de raptar a Bela («King Kong»).

o estatismo e a rigidez da composição interna da imagem são perigosos inimigos da osmose dialéctica que deve existir entre ela e a totalidade do universo dramático.

Por fim, não se deverá esquecer que a imagem não pode ser unicamente considerada *em si,* mas que se coloca obrigatoriamente numa continuidade: atingimos, assim, a noção muito importante de *montagem,* que será, mais adiante, objecto de uma longa análise[35].

[35] É possível definir uma posição neutra de vários elementos da linguagem fílmica, entre o *descritivo* e o *expressivo,* entre o *objectivo* e o *subjectivo.* O plano de duração média (cerca de dez segundos) não tem valor significativo especial como tal (independentemente do seu conteúdo): abaixo (plano curto, *flash*) e acima (plano longo) desta duração média, acrescenta uma tonalidade nova, como já vimos, ao conteúdo figurativo da imagem. O plano filmado a uma distância média (precisamente designado por *plano médio*) tem igualmente um valor neutro: abaixo (grande plano, *insert*) e acima desta distância (plano geral) adquire um valor expressivo suplementar. O mesmo se passa relativamente à mobilidade da câmara, podendo-se admitir que os movimentos lentos são puramente descritivos; em contrapartida, abaixo (plano fixo) ou acima (movimentos rápidos), o comportamento da câmara introduz uma dramatização nova. Por outras palavras, quando a câmara dá um ponto de vista diferente daquele que vulgarmente temos sobre o mundo, surge verdadeiramente (e só então) a *linguagem fílmica* propriamente dita.

3. OS ELEMENTOS FÍLMICOS NÃO ESPECÍFICOS

Analisa-se neste capítulo um certo número de elementos materiais que participam na criação da imagem e do universo fílmico tal como aparecem no ecrã.

São chamados *não específicos* porque não pertencem propriamente à arte cinematográfica, sendo utilizados por outras artes (teatro, pintura).

AS ILUMINAÇÕES

Constituem um factor decisivo de criação da expressividade da imagem. No entanto, a sua importância é desconhecida e o seu papel não se impõe directamente aos olhos do espectador inexperiente porque contribuem sobretudo para criar a «atmosfera», elemento dificilmente analisável; por outro lado, os filmes actuais manifestam, na maior parte das vezes, uma grande preocupação pela verdade na iluminação e uma concepção sã do realismo tende a suprimir o seu uso exacerbado e melodramático.

Limitar-me-ei a dizer o indispensável acerca da iluminação, natural por definição, pelo menos em teoria, das cenas filmadas em «exteriores»: digo em teoria porque a maior parte das cenas passadas durante o dia são filmadas com a ajuda de projectores ou de reflectores. É necessário notar sobretudo o carácter absolutamente anti-natural das cenas nocturnas: são, com frequência, brilhantemente iluminadas, ainda que a realidade pareça não comportar qualquer fonte luminosa. Assim, em «Touchez pas au Grisbi» (O Último

Golpe), por exemplo, a batalha nocturna entre os dois grupos rivais é iluminada brilhantemente, embora decorra em pleno campo. Este não-realismo tem, evidentemente, razões técnicas imperiosas (é necessário que a película seja impressionada devidamente – notemos, de resto, que as novas películas ultra-sensíveis permitem filmar cenas nocturnas em condições muito mais realistas), mas é também justificado pela vontade de obter uma fotografia bem contrastada, modelando os tons negros e brancos através de efeitos engenhosos: a fotogenia da luz é uma fonte fecunda e legítima de prestígio artístico para o filme e, em última análise, uma iluminação artificial é preferível, esteticamente falando, a uma iluminação verosímil mas deficiente.

É na iluminação de cenas de interiores que o operador dispõe da maior liberdade de criação. Não obedecendo a leis naturais (quero dizer, submetidas ao determinismo da natureza), nenhum limite de verosimilhança vem dificultar a imaginação do criador. «A iluminação» – afirma Ernest Lindgren – «serve para definir e moldar os contornos e os planos dos objectos, e também para criar a impressão de profundidade espacial, assim como para criar uma atmosfera emocional e até certos efeitos dramáticos.»[36]

De início, e enquanto os filmes eram feitos ao ar livre ou em estúdios envidraçados, as possibilidades expressivas da iluminação artificial foram totalmente ignoradas. Quando começaram a ser utilizadas, por volta de 1910, em França, na Dinamarca e nos Estados Unidos, foi quase unicamente em função de considerações de verosimilhança material. Parece que é a partir de «The Cheat» (A Marca de Fogo), de 1915, que é necessário datar a verdadeira descoberta dos efeitos psicológicos e dramáticos da iluminação: neste sombrio drama de paixão e ciúme, luzes violentas, modelando as sombras, intervêm como factor de dramatização.

No entanto, é na escola alemã[37] que se deve procurar a origem de uma certa magia da luz, cuja tradição se perpetua ainda nos nossos dias, sobretudo

[36] *The Art of the Film,* p. 129.

[37] O expressionismo e o *Kammerspiel* caracterizam-se pelo «emprego expressivo da luz». (Cf. G. Sadoul, *Histoire du Cinéma Mondial*).

no cinema americano, que recebeu a influência de realizadores de origem germânica como Fritz Lang, Sternberg ou Siodmak, além de numerosos operadores. Lotte Eisner assinala a influência considerável do célebre homem de teatro alemão, Max Reinhardt, sobre o jovem cinema germânico, insistindo também numa longa tradição germânica: «A alma faustiana do nórdico abandona-se aos espaços brumosos, enquanto um Reinhardt forja o seu mundo mágico com a ajuda da luz, não tendo a obscuridade outra função que não seja a de provocar contraste. Esta é a dupla herança do filme alemão.»[38] Uma obra como «Sylvester» (A Noite de São Silvestre, 1923) representa o apogeu desta «stimmung» do claro-escuro tão típica do período mudo do cinema alemão. Lotte Eisner nota que o decorador Carl Mayer tinha definido muito precisamente para cada plano as iluminações susceptíveis de criar a atmosfera; a acção desenrola-se inteiramente durante a noite, na sala cheia de fumo e bastante mal iluminada de uma taberna popular. A unidade de tempo (algumas horas), de lugar (quase completa: a taberna, o quarto dos patrões, alguns exteriores da rua com as janelas brilhantemente iluminadas do grande hotel), de acção, de tonalidade física (a noite) e psicológica (pessimismo, fatalidade) fazem deste filme um notável êxito de «criação de ambiência».

Reencontra-se esta intenção numa grande parte da produção americana. Sem falar de Ford e de Lang, anteriores ao período da guerra, toda a escola contemporânea do «filme negro» e do filme «realista» (inaugurada simultaneamente em 1941 com «The Maltese Falcon» – Relíquia Macabra e «Citizen Kane» – O Mundo a Seus Pés, mas cujo verdadeiro começo data dos anos 1944-45) é obcecada pelos problemas de iluminação resolvendo-os de maneira «expressionista». O profundo pessimismo do cinema americano (pelo menos nos filmes que pretendem ser lúcidos e conscientes) leva-o a escolher circunstâncias e cenários de tonalidades trágicas. Deste modo, a noite, para além do seu simbolismo, deixa ao operador de imagem inteira liberdade de composição luminosa. Um caso típico é o de «Crossfire» (Encruzilhada), que se desenrola inteiramente de noite e onde as lâmpadas de alta voltagem desumanizam os rostos e recortam as superfícies, mostrando zonas brilhantes ou escuras: esta utilização brutal da luz

[38] *L'Écran Démoniaque,* p. 32.